

قال تعالى

(ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين)

صدق الله العظيم

"سورة الروم ، الآية رقم (٢٢)"

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك عبد العزيز
وكالة الجامعة للفروع
كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا
فرع كليات البنات

اعتماد لجنة المناقشة

نوقشت رسالة الطالبة/ منى بنت محمد إبراهيم بخش يوم الأربعاء بتاريخ ١٩/ ١٠ / ١٤٢٨ هـ

وتكونت لجنة المناقشة والحكم من الأساتذة:

الاسم	الوظيفة		التوقيع
١ـ أ.د. زينب علي ابراهيم السيد	أستاذ التصميم بقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى	(عضو خارجي)	
٢ـ د. أحلام أحمد محمد المليجي	أستاذ التصميم المشارك بقسم التربية الفنية بجامعة البنات بالرياض	(عضو داخلي)	
٣ـ د/ الهام نفيس سفيان	رئيسة قسم التربية الفنية	(بدل مشرف)	

قرار اللجنة: منح الطالبة درجة الماجستير في الاقتصاد المنزلي تربية فنية تخصص تصميم

تاريخ موافقة مجلس الكلية على المنح: / / ١٤ هـ

وكيلة الدراسات العليا	الختم	عميدة الكلية
د. سعدية بنت حسن عمار		د. سكينة بنت محمد باصبرين

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك عبد العزيز
وكالة الجامعة للفروع
كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة
قسم التربية الفنية
الدراسات العليا
فرع كليات البنات

الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة في ابتكار تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة

رسالة مقدمة إلى قسم التربية الفنية
ضمن متطلبات الحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية
تخصص تصميم

إعداد
المعيدة/ منى محمد إبراهيم بـخـش
المعيدة بقسم التربية الفـنية

إشراف
د/ إيمان محمد توفيق السكري
أستاذ مساعد التصميم بكلية التربية
للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة
قسم التربية الفنية

١٤٢٨ هـ _ ٢٠٠٧م

الخلاصــة

يلقي البحث الضوء على أهمية التجديد والتجريب كمفهوم وبعد فكري رئيسي في معظم الاتجاهات الفنية المعاصرة. وتمثل مرحلة "ما بعد الحداثة" كاتجاه فني معاصر، حركة تواصلية تراثية تقوم على مبدأ يدعو إلى اجتياز التغريب عن طريق تقابل الثقافات المختلفة وذلك وفق عدد من المفاهيم الفلسفية والنظريات مثل، "العودة إلى التراث" و"التعددية" و"المزاوجة". فهي فلسفة تدعو إلى أهمية الإحياء بالعودة إلى تاريخ الحضارات وذلك من خلال تناول التراث بما يحويه من صياغات وأشكال متنوعة.

من هنا، وحيث أن لكل حضارة فن، ولكل فن طابعه وفلسفته التي قد تتفاعل مع الثقافات والفنون الأخرى عن طريق الاحتكاك الثقافي. وأن مفهوم اتجاه ما بعد الحداثة يؤكد على ضرورة تناول التراث الفني بنوع من "الحداثة" وفق ما يدعوا إليه من تغيير الأنماط التقليدية في الفن، فقد عُني البحث بدراسة وتحليل تاريخ العناصر الزخرفية ككيان حضاري هام، وعرض مدى تطور هذه العناصر واختلافها عبر عدد من الحضارات القديمة المختلفة. وتناول البحث بصفة خاصة بالدراسة والتحليل تاريخ العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من حيث تطورها وقيمها التشكيلية ومدلولاتها الفلسفية، للوقوف على مدى ما بينهما من أوجه تشابه واختلاف، ومحاولة إيجاد نوع من التقابل والتفاعل بين هاتين الحضارتين. ويتشكل هذا - وفق مضمون البحث- في استحداث تصميمات زخرفية تجمع بين مختارات من زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية بما يتناسب مع الأصالة والمعاصرة. مما يسهم في إثراء مختلف المجالات الفنية بمختلف جوانبها وأنماطها وبخاصة مجال التصميم الزخرفي.

الشُكـر والتقديـر

الحمد لله الذي أرشدني وعلمني ما لم أكن اعلم، وهو بكل شيء عليم.
الحمد لله والشكر لله أولا وأخيرا الذي أتم نعمته علي في إنهاء بحثي هذا على أكمل وجه. أسال الله أن ينفع به كل باحث ودارس ومتذوق في مختلف المجالات الفنية.

أتقدم بخالص شكري وتقديري لأستاذتي الفاضلة/ الدكتورة إيمان محمد السكري، لما خصتني به من توجيه وخبرة ووقت وجهد وسعة صدر لإنجاز هذا البحث.

كما ويسعدني أن أقدم الشكر والتقدير لكل من عميدة الكلية الدكتورة سكينة باصبرين، ورئيسة قسم الدراسات العليا الدكتورة سعدية اللبان، ورئيسة قسم التربية الفنية الدكتورة الهام سفيان على كل ما قدموه لي من دعم وجهد صادق.

كما ويطيب لي أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة التحكيم والمناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث، وعلى ما يبذلونه من وقت وجهد في هذا البحث وإثراءه في مختلف الجوانب المعرفية والثقافية والفنية.

كما ويسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان لكل من والدي رحمه الله ووالدتي الغالية وإخوتي وزوجي العزيز وأبنائي على ما بذلوه من جهد وصبر وتضحيات ودعاء للخروج بهذا البحث على أكمل وجه، وكل من ساهم في حث وتطوير إنجازاتي العلمية والفكرية.

والله ولي التوفيق

الدارسة
منى محمد بخش

فهرس محتويات الرسالة

فهرس الجداول

فهرس الصور

الباب الأول

منهجية البحث

الفصل الأول:

- المقدمة
- المشكلة
- الفروض
- الأهداف
- الأهمية
- الحدود
- منهج البحث: الجانب النظري والجانب التطبيقي
- المصطلحات

- **مقدمة البحث:**

تقاس حضارة الأمم ورقيها بما تحويه من فنون. تلك الفنون التي صاغها الفنان وعبر بها عن ثقافة مجتمعه وعصره. كما كانت وسيلة لإشباع احتياجاته الشخصية والاجتماعية والروحية. والدارس لتاريخ الفن عبر العصور يجد أن الحضارات السابقة في مجملها عبارة عن حلقات في سلسلة متصلة تؤثر كل منها في الأخرى، رغم اختلاف وتنوع فنونها.

وتعد فنون الحضارات السابقة من أهم المنابع التي يستقي منها الفنان رؤاه الفنية، لما تحويه من قيم تشكيلية وتعبيرية ورمزية. فرؤية الفنان التي ما هي إلا تعبير عن أفكاره ومعتقداته - والتي اختلفت تبعا لعوامل متعددة دينية واجتماعية وفلسفية - عكست تنوع وتعددية في الإنتاج الفني. فكان لكل فن طابعه وفلسفته اللذان يشكلان ملامحه الفنية. تتفاعل وتلتحم هذه الملامح أحيانا مع فنون الثقافات الأخرى، محدثة تواصلا ممتدا عبر التاريخ. وبالتالي، "فإن كل فن لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر فنا أصيلا." (بشاي، ١٩٩٢)[٣]

"في ضوء هذه الفلسفة، قام اتجاه ما بعد الحداثة (Post-modernism)، والذي يرتكز على مفهوم التعددية الثقافية التي بدورها تعد مدخلا للرؤية التعددية، كما تنادي فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة بضرورة الانفتاح على التراث الحضاري كمصدر جديد للروئ التشكيلية، وعدم الالتزام بنمط فكري أوحد." (لمعي، ١٩٩٩) [٦٥٦]

والمتتبع لمراحل تطور الفن من العصور الأولى حتى العصر الحديث، يدرك التغير الحاصل في أنماط وأساليب التعبير الفني. ففي العصور السابقة سادت تيارات فلسفية وعقائدية وجمالية ودينية، صاغ كل منها طابعا خاصا في الفن يعبر عن مفهوم جماعي وصبغة واحدة لحضارة بأكملها. أما في العصر الحديث (Modern Era)، فقد أصبح الفن يعكس جانبا تعبيريا وتشكيليا خاصا ينفرد به الفنان. وعلى هذا قامت عدة حركات فنية حديثة من أهدافها الطلاقة والذاتية في التعبير.(عطية، ١٩٩٧)[١١]
وقد ظهر التأثر بفنون الحضارات السابقة في أعمال كثير من فناني العصر الحديث أمثال "بيكاسو" (P. Picasso) ١٨٨١-١٩٧٣، و"ماتيس" (H. Matisse) ١٨٦٩-١٩٥٤، اللذان اتجها نحو الفن القديم كمصدر للإلهام والإبداع. حيث اتجه "بيكاسو" نحو الفن الأفريقي والفن المصري القديم، في حين اتجه "ماتيس" نحو الفن العربي وخاصة الزخارف الإسلامية. (بهنسي، ١٩٩٧)[٩٧]
كما ظهر في النصف الأول من القرن العشرين وضمن مرحلة العصر الحديث التي تنادي برفض المفاهيم الفنية السائدة، مرحلة جديدة أطلق عليها مرحلة الحداثة (Modernism) والتي تتالت فيها العديد من المدارس والاتجاهات الفنية كالتكعيبية والسريالية والمستقبلية وغيرها. كذلك ظهر طراز فني جديد عرف بـ"الآرت ديكو" (Art Deco) استوحى صياغاته التشكيلية من عدة مصادر واتجاهات فنية متنوعة إلى جانب عناصر زخرفية من فنون الحضارات السابقة. **(Clouzot, 1997)[1]**
أما في عصرنا الحالي، فنحن نسير في مرحلة ما بعد الحداثة. وهو اتجاه ظهر في الخمسينيات من القرن العشرين ثم تبلور فكره وتأسست نظرياته في الثمانينيات. ويرتكز هذا الاتجاه على مفهوم التعددية الثقافية، كما انه يؤكد – حسب رأي "هال فوستر" (H. Foster) و "هنري برجسون" (H. Bergson)- على أهمية تاريخ الفن ودراسة الماضي من خلال تقسيمه إلى فترات وذلك للربط بين ظهور ملامح جديدة في الثقافة والفنون والحياة الاجتماعية بين هذه الفترات.(روز،١٩٩٤)[٢٩-٧٨] وهو بالتالي يدعو إلى دراسة وتحليل التراث الفني الحضاري بحيادية على اعتبار أن جميع فنون الثقافات الأخرى المشَكلة لهذا التراث متساوية القيمة.

وعليه، فان هذا البحث يرتكز على الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة وذلك لاستحداث رؤى تصميميه. هذا الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة لا يقوم على فراغ، فالمتأمل لهذه الحضارات بالدراسة والتحليل وما تمثله فنونها من مفاهيم وعقائد وأبعاد تشكيلية، يجد أن هناك مجموعة من القيم المشتركة بينها.

"فمثلا، نلاحظ أن معظم فنون الحضارات السابقة ذات نزعة عقائدية مع اختلاف جوهرها. ففي حين سيطرت المعتقدات الدينية القائمة على البعث والخلود في الحضارة الفرعونية، والمعتقدات الدينية القائمة على البوذية وأن الكون مصيره الزوال في الحضارة الصينية، على ما صاغته هاتين الحضارتين من فنون؛ نجد أن العقيدة الدينية في الحضارة الإسلامية كان لها أيضا الأثر البالغ في تكوين إبداعاتهم الفنية" (Al-Nahas, 1990)[13,18]. حيث عالج الفنان المصمم في هذه الحضارات موضوعاته الفنية كل حسب فلسفته العقائدية. ولتحقيق هذا المدلول الفلسفي الخاص بكل حضارة والمتمثل في عالم غير مرئي لا يمكن إدراكه، لجأ الفنان المصمم في معظم الأحيان إلى الأسلوب التجريدي في صياغة زخارفه ورموزه.
ولم تكن هذه النزعة العقائدية وما تشكله من قيمة تجريدية وحدها العامل المشترك في فنون الحضارات السابقة، فالتواصل في الفنون عبر التاريخ يظهر أيضا من خلال بعض الخصائص والقيم التشكيلية المشتركة مثل الإيقاع في الخط والنظم الهندسية والتكرار والتماثل وإهمال المنظور (التسطيح) واستخدام الألوان الصريحة وارتباط العناصر الزخرفية بالكتابة.

وقد لاحظت الدارسة من خلال دراستها لتاريخ فنون الحضارات المختلفة، ومن خلال عملها بقسم التربية الفنية؛ أن تناول العمل الفني القائم على التصميمات الزخرفية يركز على نوع واحد فقط من الزخارف (الزخارف الإسلامية) والبعد عن استخدام زخارف الحضارات الأخرى في العمل الفني التصميمي. هذا الانعزال المتمثل في الالتزام بالرؤية الأحادية للعمل الفني، أصبح من الصعب تصوره في عالمنا المعاصر الذي يتلاشى فيه عنصرا الزمان والمكان. فالحاضر والمستقبل ما هو إلا حلقة من تلك السلسلة المتصلة.
لذا، وفي ضوء ما يمثله مفهوم ما بعد الحداثة من تغيير الأنماط التقليدية في الفن، وما تمثله زخارف فنون الحضارات السابقة من أهمية في مجال التصميم الزخرفي، فإن على الدارس والمصمم الاستفادة من مجموع قيم التراث الفني الحضاري كامتداد طبيعي للنمو الثقافي الإنساني بشكل عام والإبداع التصميمي بشكل خاص.
وكأحد جوانب هذه الاستفادة، ترى الدارسة أن الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة كتراث فني حضاري، من خلال تتبع مراحل تطورها والتعرف على مدلولاتها الفلسفية وقيمها التشكيلية بالدراسة والتحليل ومحاولة التقريب بين هذه الحضارات بالبحث عما هو خاص بفن كل منها وما هو عام بين فنونها، يمكن استحداث رؤى تصميميه قادرة على تحقيق التكامل الفني بين الحضارات الإنسانية وذلك في مجال التصميم الزخرفي.

- **<u>مشكلة البحث:</u>**

كيف يمكن الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة لاستحداث صياغات تشكيلية في مجال التصميم الزخرفي قائمة على الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة.

- **<u>فروض البحث:</u>**

١. طرح مداخل تجريبية جديدة من خلال الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة وذلك في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة.
٢. يمكن استخلاص علاقات وقيم تشكيلية جديدة واستثمارها في مجال التصميم الزخرفي من خلال الكشف عن السمات الفنية العامة بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة والسمات الفنية الخاصة بكل حضارة.
٣. يمكن استحداث تصميمات زخرفية معاصرة قائمة على مفهوم ما بعد الحداثة من خلال دراسة ما يكمن وراء العنصر الزخرفي في فنون بعض الحضارات السابقة من مدلولات فلسفية رمزية وجوانب تشكيلية.

- **أهداف البحث:**

١. الوصول إلى تآلف بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة من خلال الجمع بينها لابتكار تصميمات زخرفية معاصرة.
٢. تحقيق صياغة تشكيلية ناجحة في مجال التصميم الزخرفي في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة من خلال دراسة واستيعاب الصياغات الشكلية والمعاني والدلالات الفلسفية لزخارف فنون بعض الحضارات السابقة.
٣. الكشف عن قيم تشكيلية جديدة من خلال استخلاص القيم الفنية المشتركة والمختلفة بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة.

- **أهمية البحث:**

١. التأكيد على ضرورة التناول الجيد للتراث الفني الحضاري بصياغة جديدة تتلاءم مع العصر.
٢. الاستفادة من التراث الفني الحضاري كمصدر للرؤية بما يحويه من خبرة تراكمية تساعد على الإبداع والتقدم.
٣. التأكيد على مفهوم الرؤية التعددية في ضوء فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة من خلال استحداث تصميمات زخرفية قائمة على الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة.
٤. استثارة الرؤية البصرية لتقبل أنماط مختلفة لحضارات مختلفة من خلال استحداث رؤى تصميميه جديدة في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة.

- **حدود البحث:**

يقتصر البحث على:

- دراسة لاتجاه "ما بعد الحداثة" الفني من حيث النشأة والمفهوم وما يقوم عليه من مبادئ وما يرتبط به من النظريات والسمات الخاصة به.
- دراسة كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من حيث سماتها العامة وسماتها الفنية الخاصة.
- دراسة لبعض العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية والتي تتمثل في كل من:
  أ) العناصر الزخرفية الهندسية
  ب) العناصر الزخرفية النباتية
  ج) الكتابات
  د) الرموز
  حيث أنها تمثل المداخل التجريبية التي يقوم عليها المنهج التطبيقي من خلال التجربة العملية الذاتية للباحثة.

- **منهج البحث:**

تتبع الباحثة كلا من المنهج الوصفي التحليلي والمنهج الشبه التجريبي وذلك من خلال إجراءات البحث التالية:

أولاً: الإطار النظري:

- دراسة فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة وما يتضمنه من مفاهيم ونظريات.
- نبذة عن نشأة وتطور الفن الزخرفي عبر العصور.
- دراسة تاريخية عن زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.
- تحديد القيم الفنية المشتركة والمختلفة بين كل من الفن المصري القديم والفن الإسلامي.

- حصر وتصنيف لبعض أهم العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.
- دراسة تحليلية لمختارات من زخارف الفن المصري القديم والفن الإسلامي.
- التصميم والتصميم الزخرفي (مفهومه، مجالاته، أسسه ونظمه وقيمه التشكيلية)
- التجريب وعلاقته بالتطور العلمي والتكنولوجي والعملية الإبداعية.

ثانياً: الإطار التطبيقي:

- بناء على نتائج الدراسات السابقة تقوم الدارسة بتجربة شخصية ترتكز على استحداث معالجات تصميميه قائمة على الجمع بين مختارات من زخارف الفن المصري القديم والفن الإسلامي باستخدام برنامج "أدوبي فوتوشوب إصدار ٩" (Adobe Photoshop 9.0) كأداة تشكيلية خاصة ووسيط تشكيلي يقتصر تطبيقه من قبل الباحثة على عدد من الوظائف أو الأدوات الفنية الخاصة بمجال التصميم، وذلك من خلال عدة مداخل تجريبية.
- عرض نتائج البحث من خلال استمارة تقييم على مجموعة من المتخصصين والمحكمين لتقييمها وللتحقق من صدق الفروض وأهداف البحث.
- استخلاص أهم ما توصلت إليه الباحثة من نتائج وعرض التوصيات.

- **مصطلحات البحث:**

١) ما بعد الحداثة – Post- Modernism

- "ما أتى بعد الحديث في الفنون، وخصوصا فن العمارة التي طبقت المبادئ ضد الاتجاه الحديث". **(Sykes, 1982)**[691]
- "هي حركة تقبل اكتشافات القرن العشرين، وتسلم بأن الثقافة الشعبية جزءا لا يتجزأ من صورة عالمنا المعاصر.إنها تتجاوز الحداثة عن طريق مزجها باهتمامات أخرى.إنها عودة إلى الزخرف وتنوع الأساليب والمفاهيم والقيم، كما أنها المزاوجة بين الحديث والقديم وأن التاريخ والتقاليد هما نقطة الابتداء". **(لمعي، ١٩٩٩)**[٦٥٦]
- توحيد الثقافات المختلفة والاستفادة من القيم والمضامين النابعة من تلك الثقافات، وذلك للنهوض بالمجتمعات. **(www.xenos.org)**

ويستند هذا البحث – وفق التعريف الإجرائي للباحثة- إلى كون مصطلح ما بعد الحداثة مفهوما يقوم على الانفتاح وتقبل ثقافات الحضارات المختلفة، من خلال التحرر من الرؤية المفردة والتنوع في الأساليب والقيم التشكيلية لابتكار تصميمات زخرفية معاصرة.

٢) التعددية الثقافية –
Cultural Diversity, Multi-cultural, Multi-culturalism, Cultural Plurality, Cultural Pluralism

- "هو مفهوم يقوم على اعتبار أنماط الحضارات الأخرى وإنتاجها وإبداعها محطا للتفاعل، وذلك لخلق أفكار وأشكال متزاوجة وتفاهم مشترك وقبول لثقافة الآخر". **(لمعي، ١٩٩٩)**[٦٥٧]
- تقوم على دراسة أكثر من ثقافة وتحليل محتوياتها الفنية والثقافية والمعرفية، ومحاولة التعامل مع مفرداتها ليس كأشكال ولكن كخبرات إنسانية أنتجت عناصر فنية.(www.multicultural.Educ.ubc.ca)

ويقصد هذا البحث بالتعددية الثقافية، التعددية الثقافية عند الفرد الواحد. أي مدى تقبل وانفتاح الفرد "الفنان" على الثقافات الأخرى، وإمكانية الاستفادة منها في ابتكار تصميمات زخرفية جديدة.

٣) الرؤية التعددية –
Visual Diversity, Visual Plurality, Visual Pluralism

- "هو مفهوم يقوم على أن للمصمم مطلق الحرية في التعبير عن العديد والعديد من الأفكار في التصميم الواحد، دون الالتزام بنقطة رؤية مفردة أو ثابتة.وأصبح هذا المفهوم بمثابة ظاهرة فنية وثقافية لها جذورها التراثية وامتداداتها الحضارية ". (الصبحي، ١٩٩٩)[٤٩٩،٤٩٥]

- مفهوم التعددية الثقافية للحضارات الإنسانية هو انعكاس لرؤى مختلفة قائمة على مفاهيم وأفكار تختلف حسب كل مجتمع. **(www.igc.org)**

ويستند هذا البحث إلى أن الرؤية التعددية هي مخرجات للتعبير الفني ناتجة عن مدخلات تفاعل معها الفنان المصمم وهي التعددية الثقافية والتشكيلية، بحيث يصبح الفنان المصمم قادرا على استحداث صياغات تشكيلية متنوعة.

٤) <u>التصميم الزخرفي- Decorative Design</u>

- مصطلح عام يشير إلى أشكال عديدة من الفنون التي تهتم بالتزيين والزخرفة من خلال استخدام وحدات زخرفية كفن الخزف وأشغال المعادن والمينا والزجاج والنسيج والأثاث وخاصة عند استعمال هذه الفنون في مجال التصميم الداخلي. كما يستعمل هذا المصطلح لتمييز هذه الفنون الصغرى عن الفنون الكبرى كالعمارة والنحت والتصوير. **(www.artlex.com)**
- ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة تحمل قيما فنية. ويتوقف نجاح التصميم على توزيع الخطوط الأساسية والوحدات المتنوعة المكونة للشكل العام، وتنسيقها واتزانها، وربط العلاقات فيما بين هذه العناصر بعضها ببعض في وحدة متكاملة. (بدوي، ١٩٩١)[١٠٠]
- "تنظيم وترتيب عناصر متداخلة تقوم بينها علاقات متبادلة من اجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه الكيان المتكامل للزخرفة. (عبد الكريم، ١٩٨٥)[١٣]

ويستند هذا البحث إلى ابتكار تصميمات زخرفية قائمة على الجمع بين وحدات زخرفية متنوعة من كل من الحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية، عن طريق الاستفادة من الوسائط التشكيلية المختلفة مع مراعاة عناصر وأسس التصميم الجيد.

الباب الأول

منهجية البحث

<u>الفصل الثاني:</u>

- الدراسات المرتبطة

• الدراسات المرتبطة:

ارتبط البحث ببعض الدراسات السابقة، سواء كانت رسائل أو بحوث أو كتب علمية. وهي كالآتي:

أولا: دراسات تناولت بعض مفاهيم اتجاه ما بعد الحداثة

١. "What is Post-Modernism?" (Jencks, 1989)

تناولت الدراسة تعريف مصطلحات مرحلة "الحداثة" و"الحداثة المتأخرة" و"ما بعد الحداثة" من حيث النشأة التاريخية لهذه الاتجاهات وما تقوم عليه من نظريات ومبادئ وأهم سماتها وخصائصها ومفاهيمها الفلسفية والمدارس الحديثة الخاصة بكل مرحلة بالإضافة إلى ما تتصف به المجتمعات التي نشأت من خلال الاتجاهات أو المراحل الفنية الثلاثة السابقة ونظريات متعددة.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في توضيح ما يقوم عليه مفهوم "ما بعد الحداثة" من مفاهيم وفلسفات بالإضافة إلى الجذور التاريخية لنشأة اتجاه "ما بعد الحداثة" وما يتضمنه من نظريات وحركات فنية عديدة إلى جانب سمات مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة".

٢. "تعدد زوايا الرؤية في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير لطلاب كلية التربية والفنية" (الصبحى، ١٩٩٥)

شملت الدراسة المبادئ أو المفاهيم التي يقوم عليها اتجاه ما بعد الحداثة عن طريق تناول مفهوم الرؤية التعددية من مدخل تاريخي في عدد من فنون الحضارات كالحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وحضارة الشرق الأقصى. كما تناولت الدراسة مفهوم المنظور والأسس الجمالية لتوظيف المنظور في التصوير. كما اشتملت الدراسة على دراسة تعدد زوايا الأشكال والمجالات عبر عصور مختلفة. وتناولت الدراسة تعدد الزوايا المكانية والبعدية من خلال المنظور اللوني غير المعتمد على الشكل. وهذه الدراسة يعتمد إطارها التطبيقي على دراسة مدى تأثير تعدد زوايا الرؤية في استحداث قيم بنائية وتعبيرية في العمل الفني وإمكانية الاستفادة من ذلك المدخل كعامل مؤثر في عملية تدريس التصوير بكلية التربية الفنية.

وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة من خلال تناول مدى تأثر فناني العصر الحديث بالفن الإسلامي. وكذلك استفاد البحث من الدراسة في تناوله لمفهوم الرؤية التعددية ومدى ارتباطها بكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق تعبيرات تشكيلية مختلفة والعوامل التي أدت إلى ظهور هذا المفهوم في مرحلة اتجاه ما بعد الحداثة.

٣. "تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى" (زكى، ١٩٩٥)

تشتمل الدراسة على عرض للأسس التاريخية والفلسفة والاجتماعية والاقتصادية لحركة "ما بعد الحديث". وتشتمل على تقنيات التصوير ودورها عند بعض مصوري الفترة من ١٩٤٠ – ١٩٩٠م. وخلصت الدراسة إلى أهمية المعرفة التقنية وتنوع الخامات والأساليب في الفن التشكيلي.

وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول مفهوم اتجاه "الحداثة" ومدى تأثر فنون العصر الحديث بفنون الحضارات السابقة. بالإضافة إلى تناول اتجاه "ما بعد الحداثة" من حيث نشأته وأهم العناصر التي ساعدت على ظهوره وما ينطوي عليه من مفاهيم وفلسفات ونظريات واتجاهات فنية بالإضافة إلى عرض لأهم مميزاته وسماته.

٤. الثقافة التعددية وآفاق الرؤية التعددية في الفن" (الصبحي، ١٩٩٩)

تناولت الدراسة مفهوم التعددية الثقافية والبحث في مفهوم الرؤية التعددية في الفن وارتباطها بالمفاهيم المعاصرة.ودراسة إمكانية الاستفادة من تعدد الرؤى والوسائط التشكيلية (الخامات المختلفة) في العمل الفني الواحد، كمدخل تجريبي لاستحداث أساليب بنائية وقيم تعبيرية متفردة في مجال التصوير. وقد اعتمد الباحث في دراسته على الاستفادة من القيم التشكيلية لفن التصوير في كل من الحضارة الإسلامية والحضارة المصرية، من خلال تحليل بعض أعمال فناني العصر الحديث.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في التعرف على مفهوم التعددية الثقافية والرؤية التعددية ودورهما -كمكملان لبعضهما- في تنمية الجوانب الإبداعية لدى الفنان، وذلك من خلال تعدد الرؤى

والوسائط التشكيلية. كما يستفيد البحث الحالي من هذا المرجع في كيفية تحليل المفردات الزخرفية لكل من الحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية وتوليفها وتجميعها في صياغة مبتكرة لخلق علاقات وقيم تشكيلية مستحدثة تثري مجال التصميم.

٥. "التراث والتعددية الثقافية في فن ما بعد الحداثة" (لمعي، ١٩٩٩)

تناول البحث فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة من خلال آراء مجموعة من الفلاسفة، بالإضافة إلى أهم مبادئ هذا الاتجاه. كما تناول الباحث مفهوم التعددية الثقافية ودورها الفعال في اتجاه ما بعد الحداثة، وأهميتها كمصدر محرك للعملية الإبداعية، وذلك عن طريق عرض آراء بعض الفلاسفة وفناني ما بعد الحداثة. ثم طرح الباحث خطة عمل مستقبلية لتحديث كليات الفن والتربية الفنية في العالم العربي في ضوء التعددية الثقافية. كما عرض بعض المقترحات ضمن خطته مثل عمل برامج مشتركة تجريبية، وإقامة حلقات النقاش المتبادلة وغيرها.

ويستفيد البحث الحالي من هذه الدراسة في توضيح فلسفة ما بعد الحداثة وما تقوم عليه من مفاهيم ومبادئ ونظريات وتحليلات فنية والإفادة منها في إمكانية الجمع بين مختارات من زخارف الفن المصري القديم والفن الإسلامي لاستحداث صياغات تشكيلية في مجال التصميم، مما يسهم في ارتقاء المستوى الإبداعي للفنان المصمم.

٦. "السيبرانية كمدخل لتحول مفهوم التصوير إلى فن ما بعد الحداثة للقرن الحادى والعشرين" (سالم، ٢٠٠٠)

اشتملت هذه الدراسة على التعرف على الأسس الفلسفية والخصائص والاتجاهات الفنية لحركتي "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" والعلاقة التقابلية بينهما، وأثرهما على تحول المفاهيم والمضامين والتوجهات الفكرية والفلسفية والفنية، خاصة من القرن العشرين حتى بدايات القرن الحادي والعشرين. كما تلقي الدراسة الضوء على أهم النظريات العليمة والتكنولوجية والتقنية للسيبرانية وما تتضمنه من مفاهيم تتعلق بأنظمة التحكم والاتصال في المنظومات المصنعة التي تعمل وفق المفهوم السيبراني. كما يقوم الجانب العملي للدراسة على توظيف تطبيقات السيبرانية في مجال الإبداع الفني والعمل على إيجاد رؤية جديدة في تشكيل بنية العمل باستخدام أدوات وأساليب وتقنيات علمية وتكنولوجية وفنية مستحدثة تدخل الفن مرحلة جديدة من الإبداع في القرن الحادي والعشرين. وقد خلصت الدراسة إلى تحديد فترات بدايات وتطور ونهاية "الحداثة"، وتحديد أهم الاتجاهات الفنية التي تمثل هذه المرحلة. بالإضافة إلى تحديد مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة" وما تتضمنه من سمات وخصائص واتجاهات فنية شملت ثمانية وخمسون اتجاها.

وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تحديد بدايات ونشأة اتجاه "ما بعد الحداثة" وما تقوم عليه من نظريات واهم العوامل التي أدت إلى ظهور هذا الاتجاه بالإضافة إلى التعرف على مفهوم وسمات وفلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" واهم الاتجاهات الفنية القائمة على هذا الاتجاه.

٧. "المفاهيم الفلسفية والفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة. كمدخل للاستلهام في التصوير" (السمري، ٢٠٠١)

تناولت الدراسة الأسباب التي أدت إلى ظهور فنون "ما بعد الحداثة" وعلاقتها بفنون بعض الحضارات القديمة والفنون البدائية المعاصرة وأوجه التشابه بينها. كما اشتملت الدراسة على اتجاهات فنون "ما بعد الحداثة" مثل "فن المفهوم" و"فن الأرض" ومختارات من الأعمال الفنية فيما "بعد الحداثة" والتي لها صلة بفنون الحضارات القديمة من حيث الفكر والمعتقد. ويقوم الجانب التطبيقي لهذه الدراسة على استلهام السمات والمضامين الفلسفية والروحية لفنون الحضارات القديمة لإنتاج أعمال فنية تتسم بالمعاصرة، مع الاستفادة من التقنيات الحديثة في إثراء الجانب التشكيلي في مجال التصوير. وقد خلصت الدراسة إلى وجود سمات مشتركة وعلاقة فلسفية بين فنون الحضارات القديمة والفنون البدائية المعاصرة وبين فنون "ما بعد الحداثة".

وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول مفهوم "ما بعد الحداثة" ونشأته وما يقوم عليه من نظريات واتجاهات ومدارس فنية مختلفة. بالإضافة إلى ما يختص به اتجاه "ما بعد الحداثة" من سمات فنية وفلسفية. كما استفاد البحث من هذه الدراسة في تناول ما يدعوا إليه اتجاه "ما بعد

الحداثة" من محاولة الاستفادة من المفاهيم المختلفة القديمة وربطها بالمفاهيم الحديثة والتطور العلمي في العصر الذي نعيشه كأرضية خصبة تتيح للفنان أن يكون أكثر مرونة وانفتاحا على الفنون القديمة في أعماله.

٨. "التراث الفني كمصدر للرؤية في ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب كلية التربية النوعية" (زكي، ٢٠٠١)

تناولت هذه الدراسة عرضاً للتراث الفني كمصدر للرؤية وأثره على مفاهيم "ما بعد الحداثة"، والعلاقة بين نظرية التعددية الثقافية واتجاه "ما بعد الحداثة". كما أوضحت الدراسة كيف أن التعددية الثقافية أصبحت سمة العصر وذلك عن طريق تناول مختارات من بعض أعمال التصوير في التراث الفني لبعض الحضارات وامتدادها في الفنون القومية المعاصرة.وقد خلصت الدراسة إلى الأثر الكبير والواضح للتعددية الثقافية في الأعمال الفن المعاصر.

وقد استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول مفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة" ونشأته ومدى تأثر فنون العصر الحديث بفنون الحضارات السابقة. بالإضافة إلى تناول اتجاه "ما بعد الحداثة" من حيث أهم العناصر التي ساعدت على ظهوره وما ينطوي عليه من مفاهيم وفلسفات ونظريات واتجاهات فنية بالإضافة إلى عرض لأهم مميزاته وسماته.

٩. "السمات الفنية لتصوير ما بعد الحداثة في الفن المصري المعاصر" (محمد، ٢٠٠١)

تشتمل هذه الدراسة على التعرف على نشأة فن "ما بعد الحداثة" والحركات الفنية التي مهدت له مثل "فن العامة" و"حركة فلوكس". كما تناولت الاتجاهات الفنية المختلفة لفنون "ما بعد الحداثة" مثل "فن الخداع" و"فن المينمال" و"الواقعية الجديدة" و"التعبيرية الجديدة". وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من السمات الفنية التي ميزت فنون "ما بعد الحداثة".

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في توضيح تأثر الفن الحديث بفنون الحضارات السابقة من خلال فناني العصر الحديث، وكذلك في عرض نشأة اتجاه "ما بعد الحداثة" ومفهومه وفلسفته. بالإضافة إلى مفهوم التعددية في مجال التصوير كسمة أساسية في المدارس والاتجاهات الفنية المختلفة لفن "ما بعد الحداثة" وما يميز هذا الفن من سمات فلسفية وتشكيلية خاصة.

ثانيا: دراسات تناولت الزخارف في الحضارة المصرية القديمة

١. "فن الزخرفة المصرية القديمة" (يوسف وخفاجي، ١٩٤٩)

شملت الدراسة تاريخ الزخرفة في الحضارة المصرية القديمة من حيث النشأة والعصور التاريخية المختلفة التي مرت بها وأنواعها ومجالاتها الفنية، وتناولها من خلال التحليل الفني للتكوينات الزخرفية المختلفة في الحضارة المصرية القديمة. بالإضافة إلى آراء بعض العلماء والباحثين المتخصصين في علم المصريات.

واستفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في عرض ودراسة أهم العصور التاريخية للحضارة المصرية القديمة. وكذلك في دراسة العناصر الزخرفية للحضارة المصرية القديمة من حيث نشأتها وتطورها التاريخي وتصنيفاتها ومدى تأثيرها في المجالات الفنية المختلفة للحضارة المصرية القديمة من عمارة وتصوير وفنون تطبيقية. كما استفاد البحث من هذه الدراسة فيما يعتمده من توثيق تاريخي للعناصر والتكوينات الزخرفية المختلفة للحضارة المصرية القديمة.

٢. "الثروة النباتية عند قدماء المصريين" (نظير، ١٩٧٠)

تتناول هذه الدراسة نشأة الزراعة في مصر القديمة وأساليب الزراعة والري وأنواع المحاصيل المختلفة. كما استعرضت بالتفصيل أهم النباتات والأشجار والثمار الخاصة بالحضارة المصرية القديمة من حيث نشأتها والمصطلح العلمي لها وأنواعها واستخداماتها في الصناعات والحرف المختلفة.

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في الجانب النظري في التعرف على أثر العوامل الجغرافية في الحضارة المصرية، وكذلك التعرف على الأسماء الفرعونية للنباتات المصرية القديمة ووصف لأشكال هذه النباتات وخاصة عنصري النخيل والبردي في الحضارة المصرية القديمة.

٣. "القيم التشكيلية للكتابات المصرية القديمة وإمكانية الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة" (عثمان، ١٩٨٩)

تناولت الدراسة أصل اللغة المصرية القديمة من حيث العصور التاريخية التي مرت بها والتطور التاريخي لها. كما تناولت الدراسة التحليل الوصفي والهندسي والتشكيلي لمختارات من الكتابات القديمة بالإضافة إلى اللون والمواد والأدوات المستخدمة في النقوش والكتابات المصرية القديمة، والاستفادة من ذلك في تنفيذ تصميمات مبتكرة في مجال تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة.

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في دراسة الكتابات الهيروغليفية للحضارة المصرية القديمة من حيث نشأتها وتطورها التاريخي وأنماطها والعلامات الهجائية الخاصة بها ودلالتها المختلفة بالإضافة إلى الصياغات التشكيلية الخاصة بها.

٤. "الفن المصري القديم" (عكاشة، ١٩٩١)

تناولت هذه الدراسة نشأة الحضارة المصرية القديمة بما تحويه من عصور واسر ملكية مختلفة. وقد استعرضت الدارسة ضمن هذه العصور والحقبات المتتالية فنون الحضارة المصرية وذلك من خلال مجال النحت ومجال التصوير. وتناولت في هذين المجالين أهم العوامل التي ساعدت على ظهورهما والعناصر الزخرفية والرموز المتنوعة.

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول السمات العامة للفن المصري القديم وتأثر الفنان المصري القديم بالطبيعة والفلسفة الدينية. واستفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في توضيح السمات الفنية كالتكوين والمنظور والنسب. وكذلك استفاد البحث من هذه الدراسة في إيضاح المدلولات الرمزية للألوان والقيم اللونية والعناصر الزخرفية المتنوعة في الفن المصري القديم.

٥. "Ancient Egyptian Designs" (Wilson, 1998)

تناول المرجع دراسة تحليلية للتصميمات الزخرفية الفرعونية لمختلف المجالات الفنية، والعوامل الفلسفية والفكرية والظروف الطبيعية التي أدت إلى تطور فنون هذه الحضارة. كما تناول الأسس التشكيلية للزخارف الفرعونية والنظم الهندسية وقوانين النسب والشبكيات والألوان.

ويستفيد البحث الحالي من هذا المرجع في كيفية تحليل المفردات الزخرفية المصرية القديمة وإدراك ما تقوم عليه من أسس وقيم تشكيلية مما يدعم الجانب النظري والجانب العملي للبحث.

٦. "EGYPTION DECORATIVE ART" (Petrie, 1999)

تناولت الدراسة نشأة العناصر الزخرفية في الفن المصري القديم من عناصر هندسية ونباتية ورموز وكتابات. كما استعرضت تطور هذه العناصر عبر الأسر الحاكمة في العصور المختلفة من حيث تنوع صياغاتها التشكيلية والنظم البنائية لها بالإضافة إلى مجموعة من العناصر الزخرفية التي تم استلهامها وفق بعض الأساليب الخاصة بالبناء والحرف اليدوية.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في تناول البعد التاريخي والصياغات التشكيلية المتنوعة لأهم العناصر الزخرفية في فن الحضارة المصرية القديمة من عناصر هندسية ونباتية ورموز.

ثالثا: دراسات تناولت الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية من حيث الأسس الفنية والهندسية كمدخل للتجريب

١. "أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التصميم لمعلمي التربية الفنية" (السجيني، ١٩٧٨)

شملت الدراسة المنهج الواقعي في تصوير المخطوطات ودور المؤثرات الحضارية في إظهار السمات الخاصة بفن المنمنمات، كما استعرضت أهم مراكز تصوير المخطوطات في المدرسة

العربية. كما تناولت الدراسة أنواع التكوين ومفهوم التحريف في الفن الإسلامي والعناصر الخرافية في المنمنمة الإسلامية. واهتمت الدراسة أيضا بمفهوم اللون وما يقوم عليه من مفاهيم سيكولوجية وتشكيلية خاصة في الفن الإسلامي.

ويستفيد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول اللون في الحضارة الإسلامية من حيث دوره كأحد السمات الفنية الخاصة في الفن الإسلامي. بالإضافة إلى تناول المجموعات اللونية وأسلوب توزيع اللون في التكوينات الزخرفية الإسلامية والدلالات الرمزية للألوان وما تحققه من قيم جمالية وإيقاعية متنوعة.

٢. "الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية" (شوقي، ١٩٨٥)

اهتمت الدراسة بالتعرف على الخصائص الحركية والبنائية للمفروكة، والأساس الهندسي لوحدة المفروكة واستخداماتها المعاصرة. وقد ناقشت هذه الدراسة التطور التاريخي للمفروكة في الحضارة الإسلامية وفق الترتيب الزمني للأشكال المختلفة للمفروكة. وقد خلصت الدراسة إلى أن الخاصية الحركية للمفروكة تؤثر في توظيفها تشكيليا داخل اللوحة الزخرفية. كما قامت الدراسة بتوظيف الخصائص الحركية للمفروكة وأسسها البنائية وفق مفهوم التجريب في الفن وذلك في إنتاج مجموعة من التصميمات المختلفة التي تمثل مداخل وحلول تشكيلية للوحات الزخرفية وفق الأبعاد البنائية الناتجة من تحليل مجموعة من التكوينات الزخرفية الإسلامية القائمة على المفروكة.

وقد أفادت هذه الدراسة البحث الحالي في تناول المفروكة كأحد أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي امتازت بها الحضارة الإسلامية من حيث النشأة والتطور التاريخي. بالإضافة إلى دراسة أنواع وتصنيفات عنصر المفروكة وما يقوم عليه من أسس بنائية وما ينشأ عنه من صياغات وتكوينات زخرفية هندسية فريدة. كما استفاد البحث الحالي من الدراسة في التعرف على الأسس التحليلية للمفروكة كنظام بنائي خاص في الفن الإسلامي.

٣. "إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي" (عبدالكريم، ١٩٨٥)

شملت الدراسة تناول نشأة الحضارة الإسلامية وناقشت العوامل التي ساعدت على ظهور الفن الإسلامي وتطوره ابتداء من العصر الأموي حتى العصر المملوكي. كما تناولت الدراسة التطور التاريخي للزخارف الهندسية في الفن الإسلامي ومفهوم النظام في الفنون التشكيلية وعلاقاته بمفهوم النظم الإيقاعية والأسس الهندسية والعلاقات في زخارف الفن الإسلامي الهندسي. كما تناولت الدراسة كيفية إدراك التكوينات الهندسية الإسلامية وذلك في ضوء مفهوم الإدراك البصري وما يقوم عليه من نظريات وعوامل مختلفة. كما شملت الدراسة على تحليل لمختارات من الزخارف الهندسية الإسلامية والتي استخلصت الدراسة من خلالها العلاقات القائمة بين الأشكال من شبكيات ومقاييس تناسبية بالإضافة إلى بعض النظم البنائية والإيقاعية والتي استعانت الدراسة بها في إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على التحليل الهندسي وإعادة الصياغة لمختارات من الزخارف الهندسية كمفردات الطبق النجمي وذلك وفق المنهج التطبيقي للدراسة.

وقد أفادت هذه الدراسة البحث الحالي من خلال تناول أهم العوامل المؤثرة في تاريخ ونشأة الحضارة الإسلامية والتطور التاريخي لها والتعرف على الاتجاهات التحليلية والعلاقات والنظم الإنشائية والنظم الإيقاعية للزخارف الهندسية في الفن الإسلامي وكيفية استثمار ما تقوم عليه من أسس وتراكيب بنائية للوصول إلى رؤى تصميميه معاصرة، بالإضافة إلى التعرف على مفهوم الإدراك البصري وما يقوم عليه من علاقات ومدارس وعوامل مختلفة.

٤. "أساليب تشكيل العناصر النباتية في النحت البارز في الفن الإسلامي بمصر" (الشناوي، ١٩٨٦)

تتناول الدراسة العناصر النباتية في الحضارة الإسلامية من خلال العوامل التي ساعدت على ظهورها وتطورها التاريخي عبر مراحل وعصور عدة. كما استعرضت الدراسة العناصر النباتية وذلك من حيث أساليب تقنيات التشكيل على سطوح الأجسام في مجال النحت البارز عامة وفي مجال النحت البارز في الفن الإسلامي خاصة. كذلك تناولت الدراسة تحليل وتصنيف العناصر النباتية

الورقية في الفن الإسلامي على اختلاف أنواعها بالإضافة إلى تحليل الأسلوب الإنشائي وقوانين النسب الخاصة بالعناصر النباتية في الفن الإسلامي من نظم دائرية وبيضاوية وحلزونيات جذرية . وقد خلصت الدراسة إلى عرض تفصيلي لأهم أساليب التشكيل الفني للعناصر النباتية والمتمثلة في كل من أسلوب التوريق وأسلوب التوشيح.

وقد أفادت الدراسة الإطار النظري للبحث في تناول تاريخ العناصر الزخرفية في الحضارة الإسلامية ومراحل تطورها خاصة في العصر العباسي، وما تقوم عليه من نظم وقوانين هندسية تحكم بنائياتها. كما أفادت الدراسة البحث الحالي في تناول كل من مفهوم التوريق والتوشيح والفرق بينهما. كما استفاد البحث الحالي في تحديد واستخلاص التصنيفات المختلفة للعناصر الزخرفية النباتية الورقية ومجموعاتها ومكوناتها الرئيسية عبر العصور المختلفة للحضارة الإسلامية.

٥. "تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة" (السيد، ١٩٨٧)

اهتمت الدراسة بالأسس الفنية والهندسية الخاصة بالصياغات التشكيلية للعناصر النباتية الورقية في الفن الإسلامي، بالإضافة إلى النظم البنائية من نظام دائري وبيضاوي وحلزوني وفق مقاييس تناسبية وشبكيات ومحاور رأسية وأفقية ومائلة مختلفة. بالإضافة إلى دراسة المصطلحات والمفاهيم المتعددة التي أطلقت على الزخارف النباتية في الفن الإسلامي. وخلصت الدراسة إلى أن الأسس البنائية والتشكيلية التي تقوم عليها العناصر النباتية الورقية في الفن الإسلامي يمكن الاستفادة منها وفق مداخل تجريبية وبنائية ومفاهيم حديثة في استحداث تصميمات زخرفية معاصرة.

ويستفيد البحث الحالي من هذه الدراسة من خلال تناول المصطلحات الخاصة بالزخارف النباتية في الفن الإسلامي كمصطلحي التوريق والتوشيح، كما استفاد البحث الحالي من الدراسة من خلال التعرف على النشأة والتطور التاريخي للمفردة الورقية في الفن الإسلامي بالإضافة إلى التعرف على الأسس التشكيلية والنظم البنائية للزخارف الإسلامية، والدراسة التحليلية لبعض مفرداتها واستنباط الأسس والعلاقات التشكيلية القائمة بين هذه المفردات. واستثمار ذلك في تدعيم الإطار النظري للبحث الحالي.

٦. "ISLAMIC DESIGN" (Wilson, 1988)

تناولت هذه الدراسة نشأة وتطور الفن الإسلامي عن طريق عرض نماذج لبعض النظم والزخارف الهندسية المعقدة، والأشرطة النباتية المحورة عن الطبيعة. كما تناولت الدراسة الكتابات.

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في الإطار النظري من ناحية التعرف على السمات الفنية للحضارة الإسلامية وأهم ما تتميز به من عناصر زخرفية ونظم هندسية وقوانين نسب وشبكيات عبر العصور المختلفة.

٧. "فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية" (علام، ١٩٨٩)

تتناول هذه الدراسة فنون الحضارة الإسلامية من حيث بداياتها والفترات الزمنية التي مرت بها ومراحل نضوجها بعد انتشار الدين الإسلامي، بالإضافة إلى التأثيرات الفنية القديمة التي كانت سائدة في منطقة الشرق الأوسط والتي ظهرت ملامحها في الفن الإسلامي.

كما تناولت الدراسة أهم العصور الإسلامية وفق عدة محاور تشمل كل من، نبذة تاريخية عن العصر، مجال العمارة، التصوير الجداري، الزخارف المعمارية، العناصر الزخرفية، والفنون الصغيرة الخاصة بهذه العصور.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في إثراء الإطار النظري للبحث وفق ما يتناوله من بعد تاريخي خاص بنشأة الحضارة الإسلامية وتطورها وتأثرها بالطرز الفنية السابقة وأهم العصور التاريخية التي تعاقبت في هذه الحضارة بما شملته من فنون وعناصر زخرفية في مختلف المجالات من خزف ومعادن ونسيج وعمارة وتصوير.

٨. " تحليل الأسس العلمية والفنية للزخارف الهندسية الإسلامية والاستفادة منها فى تدريس الفنون لطلاب شعبة الملابس والنسيج بكليات الاقتصاد المنزلى" (هاشم، ١٩٩٨)

تناولت الدراسة الأسس الفنية والعلمية للزخارف الإسلامية الهندسية والتطور التاريخي لها عبر العصور من حيث التعبيرات التجريدية في فنونها. وتناولت التعبير التجريدي في فنون العصر الحديث والتطور التاريخي للزخارف الهندسية في الفن الإسلامي بصفة عامة وفي المنسوجات بصفة خاصة، بالإضافة إلى تحليل بعض المفردات الزخرفية الهندسية كالمفروكة والطبق النجمي.

تدعم هذه الدراسة البحث الحالي في إطاره النظري من خلال الاستفادة مما تناولته من تعبيرات تجريدية عبر العصور وخاصة في الفن المصري القديم والفن الإسلامي كأحد القيم التشكيلية لاستخلاص أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

٩. "المفردات الهندسية للطبق النجمي في الفن الإسلامي والاستفادة منها في تدريس اللوحة الزخرفية" (ابوالرب، ١٩٩٠)

تعتمد هذه الدراسة على مفردات الأطباق النجمية والاستفادة منها للوصول إلى مداخل لبناء اللوحة الزخرفية من خلال الاتجاه التحليلي القائم على الأسس البنائية لمفردات الطبق النجمي وذلك لابتكار صياغات تركيبية مستحدثة. كما وشملت الدراسة تناول التطور التاريخي للطبق النجمي عبر العصور الإسلامية بالإضافة إلى تحليل مختارات من التصميمات الزخرفية القائمة على الأطباق النجمية. وقد خلصت الدراسة إلى انه يمكن استحداث مفردات زخرفية عديدة قائمة على نظام الطبق النجمي وذلك من خلال تحريك نقاط الربط في النظام البنائي للطبق النجمي والمتمثل في الدائرة مما يحدث تنوع وتغير في مواصفات المفردة والنظام الشبكي الهندسي الخاص بها.

وقد أفادت هذه الدراسة البحث الحالي في تناول الطبق النجمي كأحد أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي امتازت بها الحضارة الإسلامية من حيث النشأة والتطور التاريخي. بالإضافة إلى دراسة أنواع الطبق النجمي وأسسه البنائية وما يقوم عليه من مفردات وما ينشأ عنه من صياغات وتكوينات زخرفية هندسية فريدة. كما استفاد البحث الحالي من الدراسة في التعرف على الاتجاه التحليلي للنظام البنائي لتكوينات الطبق النجمي الزخرفية.

رابعا: دراسات تناولت مجال التصميم والمنهج التجريبي

١. "التكوين في الفنون التشكيلية" (رياض، ١٩٧٤)

تناولت الدراسة تعريف التكوين وعناصره كالنقط والخطوط والمساحات واللون وخصائصه والتدرج اللوني والملمس. كما تناولت قيم التكوين مثل التماثل والتناسب والتوازن والسيادة. وتناولت الدراسة فنون الإدراك البصري ونظرية الجشتالت والقطاعات الذهبية. كذلك تناولت هذه الدراسة الأجسام في الثلاثة أبعاد وما يختص بها من قوانين وقيم فنية كالبعد الثالث المتمثل في الفراغ.

استفاد البحث الحالي من هذه الدراسة في تناول تعريف التكوين والفرق بين التكوين والتصميم. كما استفاد البحث من هذه الدراسة عند تناوله لعناصر التصميم كالنقطة والخط والمساحة والفراغ وفي التعرف على مفهوم كل من كنه اللون وشدة اللون. واستفاد البحث من هذه الدراسة في تناول قيم التصميم مثل التناسب والتباين .

٢. "المنهج التجريبي في التصوير الحديث" (السيد، ١٩٧٩)

اهتمت الدراسة بمفهوم التجريب في الفن وارتباطه بالتجريب العلمي و تناولت أربعة مداخل للتجريب في التصوير المعاصر. واستعرضت مفهوم الممارسة التجريبية وآراء بعض الفنانين عن الفن والممارسات والاتجاهات الفنية ومجموعة من الجماعات الفنية المعاصرة التي قام فنها على مفهوم التجريب مثل جماعة "الفن البصري" وجماعة "الاتجاه الجديد والبحث المستمر" وجماعة "فن الكمبيوتر". وقد استخلصت الدراسة دور مفهوم التجريب في بعض اتجاهات الفكر الحديث كالفكر العلمي والفكر الإبداعي بالإضافة إلى الفكر القائم على نظرية الجشتالت.

وقد أفادت الدراسة البحث الحالي في كل من الإطار النظري والتطبيقي وذلك من خلال التعرف على دور المنهج التجريبي في الفن التشكيلي وعلاقاته بالفكر المعاصر والإبداع الفني وذلك

من خلال استعراض مفهوم التجريب وما يقوم عليه من دوافع، بالإضافة إلى تناول المداخل التي يقوم عليها مفهوم التجريب.

٣. "فن الزخرفة" (حمودة، ١٩٩٠)

تتناول الدراسة عرضا تاريخيا لنشأة فن الزخرفة وقواعده وأهدافه. كما تناولت ألأسس الزخرفية التقليدية مع تحليل لبعض تطبيقات فن الزخرفة في كل من الحضارتين الفرعونية والإسلامية مثل البارز والغائر واستخدام الألوان والنقش بالزخارف النباتية والهندسية وأشغال الحفر على الخشب. كذلك تتناول الدراسة أساليب وعناصر فن الزخرفة مثل النقطة والخط والنظم البنائية مثل التماثل وأنواع التكرارات. كما تناولت الدراسة مبادئ أولية عن اللون والتكوين.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في تناول النظم التكرارية في التصميم والتي تشمل أنواع التكرار مثل التكرار البسيط والعكسي والمتبادل، وكذلك اتجاهات التكرار من أفقي ورأسي ومائل. كما استفاد البحث من الدراسة في تناوله للنظم الإنشائية للتصميم مثل التماثل والتضافر.

٤. "التصميم في الفن التشكيلي" (عبدالحليم ورشدان، ١٩٩٤)

تناولت الدراسة أهمية التصميم والعوامل المؤثرة في عملية التصميم. كما تناولت عناصر التصميم كالنقط والخطوط الأشكال والعمق، بالإضافة إلى عنصر اللون. كما تناولت علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل وقيم التصميم من وحدة وإيقاع وتنوع واتزان وتناسب وسيادة.

واستفاد البحث الحالي من هذه الدراسة من خلال استعراض المفاهيم الخاصة بالعملية التصميمية والتي تتناول كلا من مفهوم التصميم وعناصر التصميم وأسس التصميم. بالإضافة إلى اللون وما يشتمل عليه من مفاهيم ونظريات وقيم جمالية.

٥. "مداخل تحليلية لتعريف اللوحة الزخرفية" (عبدالكريم، ١٩٩٤)

تتناول هذه الدراسة تصنيفا لتعريفات اللوحة الزخرفية والواردة في بعض القواميس اللغوية والدراسات العلمية. وتوضح الدراسة أن تلك التعريفات لها حدودها الأكاديمية ولا تخرج عن كونها تعريفات لغوية أو وصفية أو تقنية. وخلصت الدراسة إلى وضع تعريف للوحة الزخرفية مبني على خمسة مداخل تحليلية.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في توضيح مفهوم "اللوحة الزخرفية".

٦. "التكنولوجيا الحديثة وأثرها على التصميم الجرافيكي" (السكري،١٩٩٧)

تناولت هذه الدراسة أهمية مفهوم التكنولوجيا في مجال الفنون التشكيلية عامة والتصميم الجرافيكي خاصة. وأوضحت الدراسة المفهوم الحديث للتصميم بشكل عام ومفهوم التصميم الجرافيكي بشكل خاص ومفهوم التكنولوجيا. كما أوضحت الدراسة تأثير التطور التكنولوجي على التصميم الجرافيكي والمدارس الحديثة التي اهتمت بالتطور التكنولوجي مثل "الباوهاوس" و "البوب". كذلك تناولت الدراسة استخدام الكمبيوتر كأداة في الفن والتصميم.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في توضيح أنواع التصميم بشكل عام. واستفاد منها في تناول أساس التطور العلمي والتكنولوجي للعملية التصميمية، ودور الكمبيوتر في عملية التصميم.

٧. "قيم التصميم بين الفن والمجتمع" (الخولي، ١٩٩٩)

تناولت هذه الدراسة أهمية قيم التصميم في صياغة مفردات المجتمع في ظل التطور العلمي الهائل. وأوضحت الدراسة العلاقة بين عملية التصميم والعملية الإبداعية وقيم التصميم ومراحل التصميم.

وقد استفاد البحث من هذه الدراسة في تناول عملية التصميم ومراحلها وعناصر التصميم. كما استفاد البحث من هذه الدراسة في إيضاح العلاقة بين عملية التصميم والتجريب من خلال العلاقة بين عملية التصميم والعملية الإبداعية.

الباب الثاني

اتجاه ما بعد الحداثة

الفصل الأول: نشأته وظهوره ومفهومه وخلفيته

- مقدمة (اتجاه الحداثة)
- نشأة اتجاه ما بعد الحداثة
- أهم العوامل التي أدت إلى ظهور اتجاه ما بعد الحداثة
- مفهوم اتجاه ما بعد الحداثة
- الجذور التاريخية لاتجاه ما بعد الحداثة

أولا: اتجاه "الحداثة" (Modernism)

قبل تناول مفهوم اتجاه ما بعد الحداثة بالدراسة والتحليل، كان لابد للباحثة من التطرق وبشكل موجز إلى مرحلة "الحداثة" للوقوف على المفهوم والاتجاهات الفنية الخاصة بها وعلى مدى تأثر بعض المدارس الفنية الحديثة وبعض فناني الحداثة بفنون الحضارات السابقة لهم.

بعد أن ضعفت الدولة الإسلامية في أواخر العصر العثماني على اختلاف أقاليمها، واتجاه الفنانين لمختلف الأقطار والممالك الأوروبية، جاءت عصور مختلفة اصطلح المؤرخون على تسميتها بالقرون الوسطى أو المظلمة أحيانا، ثم تلا ذلك عصور مختلفة عُرفت بعصور النهضة أو "عهد الإحياء الأوروبي"، وقد شملت كل من عهد الإحياء الإيطالي والفرنسي والإنجليزي والألماني والأسباني، والتي تخللها ظهور كل من طرازي "الباروك" حوالي (١٦٠٠-١٧٣٠م) و"الركوكو" حوالي (١٧٢٠-١٧٨٠م). (يوسف ومصطفى، ١٩٤٨)٨٨،٨٩
ومن ابرز ملامح هذه الفترة الزمنية والتي يطلق عليها مجازا مرحلة "ما قبل الحداثة"، أن الحضارة الإسلامية- إثر اختلاط الغرب بالشرق الإسلامي في عهد الحروب الصليبية- كانت تعد مصدراً للعديد مما وصل إلى الغرب من فنون وعلوم وبخاصة علم الهندسة، حيث تأثر الأوروبيون بالعديد من العناصر الزخرفية المعمارية الإسلامية بما فيها من خصائص وتعقيدات فنية، وذلك في تشييد مبانيهم، بالإضافة إلى اقتباسهم للزخارف النباتية حتى أنهم أطلقوا عليها في انجلترا منذ عصر الملكة "إليزابيث" لفظ "أرابيسك". كما شرعوا أيضا في دراسة بعض الزخارف الهندسية الإسلامية كما وتعدى ذلك إلى اقتباس طراز الكتابة الكوفية "شكل١ ". (حسن، ١٩٨٤)٩٦-٧١، ١٦٠، ١٤٢، ١٣٤-١٥٠ وقد ظهرت بعد هذه المرحلة- "ما قبل الحداثة"- فترة زمنية أخرى عرفت بمرحلة أو عصر "الحداثة".

- **نشأة اتجاه "الحداثة"**

لقد تباينت الآراء والتحليلات حول بداية واستمرارية ونهاية مرحلة اتجاه "الحداثة". (سالم، ٢٠٠٠)٧٠
فبعض المؤرخين اجمع على أن بداية عصر مرحلة "الحداثة" تتحدد تقريبا من أواخر القرن الثامن عشر الميلادي (١٨م)، حيث كان كل من طرازي "الباروك" و"الركوكو" هما السائدان قبل ذلك في أوروبا. إلا أن هذان الطرازان لم يحوزا على رضا الكثير من فناني هذا العصر لتكَلُفهما واعتنائهما الزائد بالفخامة. فدعوا إلى إحياء قواعد التراث القديم والعودة إلى ما أسموه بالكلاسيكية. وقد عرفت هذه الفترة بالعصر الحديث. (الألفي، ١٩٨٥)١٨٩(العجلوني /٢ - www.maraya.net/afterm/article2.htm)
وهناك من المؤرخين من اجمع على أن أواخر القرن التاسع عشر الميلادي (١٩م) تمثل بداية مرحلة عصر "الحداثة"، حيث كانت لغة التواصل بين الإرث القديم والإنسان الفنان منقطعة، فالتراث آنذاك يمثل جزءاً من الماضي الذي يعد جهلا وظلاما، لذا كان لابد من التحرر والإبداع. (الصايغ، ١٩٨٨)٢٤
وعليه، ظهرت مجموعة من الحركات والاتجاهات الفنية الحديثة، فظهرت الحركة الرومانتيكية ثم الحركة التأثيرية ثم الوحشية ثم التكعيبية والسريالية وغيرها من حركات الفن الحديث. (العيد، ٢٠٠٥)٤٢
ويذكر "مايكل كولر" (Michael Koehler)♦ في احد مقالاته أن مرحلة "الحداثة" تبدأ من منتصف القرن التاسع عشر الميلادي (١٩م) حوالي عام ١٨٥٠م، وتستمر حتى العقود الأولى من القرن العشرين حوالي عام (١٩٤٠م). (أبو احمد /١ - www.maraya.net/afterm/article11.htm)
كما ويذكر بعض المؤرخين أن هناك اتجاه جديد ومرحلة جديدة ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين (٢٠م) وضمن مرحلة العصر الحديث التي تنادي برفض المفاهيم الفنية السائدة، أطلق عليها مرحلة الحداثة (Modernism) والتي تتالت فيها العديد من المدارس والاتجاهات الفنية التي تتجه غالبا نحو التجريد. (Clouzot, 1997)[1] (العجلوني /٢ - www.maraya.net/afterm/article4.htm)

- **مفهوم اتجاه "الحداثة"**

♦ "مايكل كولر" (Michael Koehler) : مؤرخ ألماني، درس التاريخ والاقتصاد والفن الحديث والأديان المقارنة في جامعة هامبرج، ألف العديد من الكتب والمقالات حول التطور الثقافي للحضارات بالإضافة إلى الدراسات الإسلامية والسياسية، تقلد عدة مناصب في الاتحاد الأوروبي. (http://en.wikipedia.org)

يذكر بعض المؤرخين أن "الحداثة" هو مصطلح أطلق تاريخيا وفنيا على الفترة منذ منتصف القرن التاسع عشر وتحديدا منذ عام (١٨٦٠م)، وحتى أوائل السبعينات من القرن العشرين.
ويقوم مفهوم اتجاه "الحداثة" على الثورة على كل ما هو متوارث من رؤى وأفكار وتقنيات فنية خاصة بفنون عصر النهضة، وما تلاه من عصور "الباروك" و"الركوكو"، إلى الكلاسيكية العائدة حيث الرؤى المسرحية والحركة الجامدة التي تخلو من التعبير، وتحطيم كل تقليدي ظاهري مما دعا إلى ثورة تشكيلية جديدة تعتمد المفاهيم الفنية الخاصة. وبناء عليه تعددت وتنوعت الأساليب الفنية وظهرت على أثرها مجموعة من الحركات والمدارس والمذاهب والاتجاهات الفنية الحديثة. (العيد، ٢٠٠٥)٤٢
وقد أصبح المنطلق التجريبي هو الإطار العقلي الذي يقوم عليه مفهوم اتجاه "الحداثة" والذي غالبا ما يعتمد على لغة تشكيلية جديدة تقوم على الفردية الذاتية للفنان، والتي تتجه غالبا في مفهومها نحو التجريد، ويظهر ذلك في معظم الإنتاجات الفنية للعصر الحديث. كما وأدخل على مفهوم الفلسفة القديمة في عصر "الحداثة"، عنصرين هامين هما المضمون والتعبير، حيث أصبح الفكر الحديث يقوم على ما وراء المظهر الخارجي أي التفاعل مع العمق والمحتوى الداخلي. (زكي، ١٩٩٥)٤٣-٤٧ كما ويقوم مذهب "الحداثة" أيضا على معايير فنية ضد المفهوم الكلاسيكي للجمال، وعلى معايير للقيمة منها "العفوية"، "الارتجال"، "سرعة التنفيذ" و"اللاشكلية". (السمري، ٢٠٠١)٧ (زكي، ١٩٩٥)٥٣

ويُعرف اتجاه "الحداثة" أيضا باتجاه "الطليعة" "Avant garde" وهو مرادف بديل لما يعرف باسم "الحركات الحديثة"، وقد ظهر عام (١٩٠٥م) وتوالت الحركات والاتجاهات فيه حتى عام (١٩٧٩م). وهو اتجاه يدعم الأفكار المستحدثة لأي جماعة وهو يمثل كل جديد مختلف عما سبق، كما انه يمثل أي تحول أو تغير يذكر في تاريخ الفن، أو أي حركة أو اتجاه أو أسلوب فني جاء بتجديد مغاير عما سبق وأحدث نوعا من الانتقال من مرحلة إلى أخرى. (سليمان، ١٩٩٨)١٣، ١٥، ١٦

ومصطلح "الحداثة" من منظور شامل، يشمل العالم ولا يقتصر على الحضارات الغربية، وهو ظاهرة تاريخية مشروطة بظروفها ومحددة بحدود زمنية ومكانية حيث تختلف من مكان لآخر ومن تجربة تاريخية لأخرى. ففترة الحداثة في أوروبا تختلف عن مثيلتها في الصين واليابان والوطن العربي وهكذا. (أبو احمد /١ - www.maraya.net/afterm/article11.htm)
كما وتعرف مرحلة "الحداثة" أيضا بمجموعة من المصطلحات المرادفة لها، مثل "الحداثية" (Modernity)، "الحديث" (Modern)، "الحداثي" (Modernist – Modernistic)، "التحديث" (Modernization). وتمثل هذه السلسة من المفردات تعريف بالأحوال والأفكار والفنون والآداب التي تنتمي للعصر الحديث، كما وتعكس التحولات الجوهرية التي طرأت على الصيغ والأشكال والأسلوب والمذهب وطرق التعبير والتفكير في العصر الحديث. (العجلوني /٢ - www.maraya.net/afterm/article2.htm)

- **تأثر الفن الحديث بفنون الحضارات السابقة**

كان لاختراع الكاميرا عام (١٨٥٠م) واكتشاف كهوف "التميرا" في أسبانيا عام (١٨٨٠م) دورا هاما في تغيير وتحول نظرة الفنان المصور للطبيعة وبداية الاهتمام بدراسة فنون الشعوب الأخرى كالفنون الآسيوية والأفريقية وفنون أمريكا اللاتينية. فمنذ ذلك الحين أصبح فنانو العصر الحديث يستلهمون فلسفتهم من فنون الحضارات القديمة وفنون الشعوب الأخرى. (زكي، ١٩٩٥) ٤٣،٤٦
كما واتسم عصر "الحداثة"– نتيجة الاستعمار والانتداب وما تلاها من تحولات سياسية واستكشافات علمية- بطابع الالتقاء بين الغرب والشرق، والذي كان له دورا هاما في تأثير الفن العربي في بعض الفنون الأوروبية الحديثة. ويعد "الاستشراق" الذي قام به بعض العلماء والكتاب والفنانين بهدف البحث عما هو جديد ومختلف ومبدع، أولى مظاهر تأثر الفن الغربي بالفن العربي. (محمد، ٢٠٠١)٣،٤
من هنا، عمل فنان العصر الحديث على إعادة الاتصال بتراث الإنسانية الفني، وانتقل بفكره إلى مستوى آخر من التجديد والابتكار واضعا أسسا فنية جديدة تتلاءم مع الوعي المعاصر. ومن فناني العصر الحديث اللذين استلهموا من تراث الماضي في صياغة أعمالهم الفنية نذكر، "بول سيزان" (Paul Cézanne) الذي تأثر بالفنون المصرية القديمة من خلال تعدد زوايا الرؤية في التكوين الفني

كما في "شكل٢/أ" حيث نلاحظ اختلاف مساقط الرؤية في كل من إناء الفاكهة والمائدة. وهناك "بيكاسو" (Pablo Picasso) الذي تأثر بالفنون الإفريقية كما تأثر أيضا بالفنون المصرية القديمة من خلال تعدد زوايا الرؤية كما في "شكل٢/ب" حيث نلاحظ تعدد زوايا المنظور في كل من وجه المرأتين والكرسي بالإضافة إلى الزخارف والتأثيرات الخطية والألوان البراقة في العمل. وأيضا "ماتيس" (Henri Matisse) الذي تأثر بالفن الفارسي والمغربي حيث تميز في أعماله ببعض سمات زخارف وفن "الأرابيسك" الإسلامي العربي كما في "شكل٣/أ". (بهنسي، ١٩٩٧)١٤ وكذلك "كلي" (Paul Klee) الذي تشكل انطباعه في التعبير عن رؤيته المعاصرة لمفهوم الفن العربي من خلال البيئة والحياة والتقاليد والطبيعة. كما انه تعلم الكتابة العربية وكان يستخدمها في لوحاته كعناصر زخرفية تشكيلية. (محمد،٢٠٠١) ٤ كما في "شكل٣/ب" حيث نلاحظ اقتباسه للحروف العربية كحرف "التاء" و"الباء" و"النون" وكيفية تناولها وتوظيفها مع عناصر وصياغات أخرى ضمن تكوين قائم على الرموز والصياغة التجريدية.

وهناك "إشر" (M.C. Escher) الذي تأثر بالفن الإسلامي من خلال استخدم كل من النظام البنائي للمفروكة ومن خلال فن "المخطوطات" في الأسلوب البنائي في تعدد زوايا الرؤية أو تعدد المنظور المعماري في العديد من أعماله الفنية "شكل ٤". (الصبحي، ١٩٩٥)١٥١،١٥٠

كما وقد واكب هذا العصر حركات سريعة من التطور العلمي والتكنولوجي ظهر على إثرها العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة بعضها عني- إلى جانب مجال التصوير- بالفن الزخرفي وذلك من خلال مجال الفنون التطبيقية. أحد أهم هذه الاتجاهات الفنية الزخرفية، طراز واتجاه (Arts Decoratifs) أو كما يطلق عليه طراز "الآرت ديكو" (Art Deco) ويقصد به طراز "الفن الزخرفي"، والذي ظهر في باريس بفرنسا في عام (١٩٢٥م) وهو يدعو إلى ربط الفن بالمنتجات الصناعية الحديثة المستخدمة في مجالات الحياة، وهو اتجاه فني يشمل العديد من الأساليب الفنية المختلفة والخامات المتعددة. وقد استلهم هذا الطراز صياغاته التشكيلية من الطبيعة والأشكال الهندسية والاتجاه التكعيبي إلى جانب مفردات زخرفية من فنون الحضارات السابقة. **(Clouzot, 1997)**[1] مثل زهرة اللوتس وورق النبات الصيني والكوبرا الفرعونية "واجت" وبعض الزخارف الأفريقية وغيرها - لابتكار العديد من الأفكار والقيم الجمالية. **(Lalique, 1998)**[3] ويمثل "شكل ٥" مجموعة من الأعمال الفنية والتكوينات التي تقوم على الاستلهام من زخارف الحضارات السابقة كالحضارة المصرية القديمة والمتمثلة هنا في وحدة الجعران المجنح "خبري" وعناصر "اللوتس" و"البردي" و"الانثيمون"، والحضارة الإسلامية والمتمثلة هنا في الخطوط والتفريعات الحلزونية لزخارف "الأرابيسك".

هذا، وقد حفل العصر الحديث كغيره من العصور بفترات من التطور والانتقالية الكثيرة والهامة والتي ظهر من خلالها العديد من النظريات والمفاهيم والاتجاهات المختلفة على مختلف الأصعدة، والتي استمرت حتى عصرنا هذا. (سليمان، ١٩٩٨)١٣-١٦ احد هذه الاتجاهات هو اتجاه "ما بعد الحداثة" والذي ستتناوله الباحثة بالدراسة والتحليل فيما يلي.

ثانيا: اتجاه "ما بعد الحداثة" (Postmodernism)

- **نشأة اتجاه "ما بعد الحداثة"**

يعد اتجاه "ما بعد الحداثة" احد أهم الظواهر المطروحة الآن في الحركة التشكيلية من حيث التوجهات الفكرية والتحليلية والأساليب الفنية المختلفة.

ويشكل مصطلح "ما بعد الحداثة" والذي يُعرف أيضا - في ضوء ما ذكرناه سابقا- بـ "ما بعد الحديث"، قضية مهمة في الحضارة الغربية من حيث صلتها بتطور الحياة وتقدم المجتمعات. وقد كثرت الكتابات عن هذا المصطلح في أوروبا وأمريكا خاصة خلال عقدي السبعينات والثمانينات من القرن العشرين الميلادي (٢٠م).

1(أبو أحمد/ www.maraya.net/afterm/article11.htm)

كما وقد أصبحت فنون اتجاه "ما بعد الحداثة" من الاتجاهات الفنية التي لها واقع ووجود ليس في العالم الخارجي فحسب بل على الساحات المحلية، حيث اتجه كثير من الفنانين إلى المفاهيم الفلسفية والقيم الفنية لفنون "ما بعد الحداثة" لتطوير وتحديث أعمالهم الفنية. (محمد، ٢٠٠١) ٧،٨

ويمثل اتجاه أو حركة "ما بعد الحداثة" نمو وتطوير لحركة "الحداثة" في جذورها. فقد كان للتغيرات والتحولات الجديدة للعصر أثرها على الحركة التشكيلية حيث ظهرت لغة جديدة للفن التشكيلي لها مفرداتها وشروطها ومكانتها على خارطة الإبداع العالمي. وتشكل هذه اللغة طرازا مخالفا متفردا عما سبق من حركات الفن التشكيلي وبخاصة في مجالي التصوير والنحت. (زكي، ١٩٩٥) ٤٦ (محمد، ٢٠٠١)٧
وبناء على ذلك، ظهرت تيارات فلسفية وعلمية متعددة تدعو إلى تفكيك النظريات السابقة، والى إعادة النظر في قدرة العقل، ومعاني الأشياء، وهي تعرف باتجاه "ما بعد الحداثة". (سالم، ٢٠٠٠) ٧٩،٨٠ وقد اعتمدت جميع فروع العلوم الإنسانية آنذاك على ذات الايدولوجية "طريقة الفكر" التي اعتمدتها حركة "ما بعد الحداثة". (زكي، ٢٠٠١)٣٠

وفن "ما بعد الحداثة" يمثل اتجاه جديد يقوم على الاهتمام بالمعنى والمضمون والذي يعكس العديد من الموضوعات كالإبداع والإدراك والسيرة الذاتية للفنان والقضايا الاجتماعية والسياسية وغيرها. وقد ذكر بعض النقاد والباحثين أن موضوعات "ما بعد الحداثة" تتسم بأنها مزيج من الخيال والحقيقة، الفكاهة والعمق، اللغز والمنطق. كما أن الفنان في مرحلة "ما بعد الحداثة" يستلهم ماضيه وحاضره بحثا عن أساليب تتناسب وذوقه الخاص، وعن طرق تعبير عن وجهة نظر فريدة فيما يتعلق بالعالم الذي يعيش فيه. (زكي، ١٩٩٥)٥٠-٥٢
وقد ظهر اتجاه "ما بعد الحداثة" من قبل في مرحلة "الحداثة". ويعد "نيتشه" (Nietzsche)** أول من نادى بحداثة تقوم على تحليل الثقافة الماضية بعيدا عن الأسطورة وذلك بدءا من ثقافة العالم القديم. (بهنسي /١ - www.maraya.net/afterm/article7.htm) (زكي، ٢٠٠١)٢،٣ ومن فناني العصر الحديث الذين طبقوا مفهوم "ما بعد الحداثة" من حيث الاستلهام من التراث القديم – كما ذكرنا سابقا- "بابلو بيكاسو" الذي استلهم بعض عناصره وأسلوبه الفني من الحضارة المصرية القديمة والنحت الإفريقي. "هنري ماتيس" و"بول كلي" اللذان استلهما عناصرهما من الفن العربي الإسلامي وغيرهم. 4(بهنسي/ www.maraya.net/afterm/article7.htm)

- **<u>أهم العوامل التي أدت إلى ظهور اتجاه "ما بعد الحداثة"</u>**

تشكلت حركة أو اتجاه "ما بعد الحداثة" من خلال مجموعة من العوامل التي ساعدت على إحلال واقع جديد مغاير عما كان متداول في الفترة الزمنية السابقة. أهمها:

١- <u>الرد على الحداثة</u>

ظهر اتجاه "ما بعد الحداثة" في الوقت الذي فشلت فيه "الحداثة" في تحقيق القدر المؤثر من الاتصال الثقافي المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ. كما أوضح بعض المفكرين في عام (١٩٨٤م) أن مرحلة "ما بعد الحداثة" قد انبثقت نتيجة استنفاذ أهداف الأسس الفلسفية "للحداثة". وقد أدى ذلك إلى الثورة ضد كل ما هو قديم وسابق من مفاهيم ونظريات وفلسفات على مختلف الأصعدة، والمتمثل فيما ظهر عقبها من اتجاهات وحركات فنية مختلفة. (سالم، ٢٠٠٠) ٨٠ (زكي، ١٩٩٥)٥٠

٢- <u>ظهور المجتمع ما بعد الصناعي</u>

بلغ هذا العصر درجة عالية في مجال العلوم ونظم المعلومات ووسائل وتكنولوجيا الاتصال مما دعا إلى تسميته بعصر ما بعد الصناعي. وقد انعكس هذا التطور على المجالات المعرفية الأخرى، ففي الفترة التي انتقلت فيها المجتمعات إلى عصر ما بعد الصناعي، كان على المعرفة بمختلف مجالاتها

** "فردريك ويلهم نيتشه" (Friedrich Wilhelm Nietzsche) : فيلسوف وناقد ألماني، اشتهر بآراءه وفلسفته التي محورها التأكيد على الحياة (الوجودية) والذات البشرية بالإضافة إلى ما بعد الحداثة وما بعد البنائية والتحليل النفسي. أصدر عدد من الدراسات حول الثقافات المعاصرة والديانات. الهم الكثير من الشعراء والفنانين والفلاسفة والأدباء وغيرهم. (http://en.wikipedia.org)

تغيير موقعها ومنهجها واتجاهاتها، وبناء عليه انتقلت الثقافات ومن ثم الفنون – كأحد مجالات أو أوجه المعرفة- إلى مرحلة جديدة تعرف بمرحلة "ما بعد الحداثة". (سالم، ٢٠٠٠) ٧٩،٨٨

- **مفهوم أو فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة"**

يمثل اتجاه "ما بعد الحداثة" ظاهرة ثقافية من الصعب تحديدها نظرا لاحتوائها على مضامين فكرية وفلسفية متعددة واتجاهات مختلفة ومتطورة. **(Jencks, 1989)43**
وقد تناول الكثير من النقاد والمفكرين والباحثين عرض مفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة" بالدراسة والتحليل من خلال عدة نظريات تناولت مختلف المجالات من عمارة وآداب وفنون. هذا ويتسم تحليل مفهوم مصطلح "ما بعد الحداثة" غالبا بالغموض، ويرجع ذلك إلى الفوضى التي سادت الساحة الفنية في تلك الفترة خاصة فترة السبعينات. (زكي، ١٩٩٥)٥١
1(أبو احمد/ www.maraya.net/afterm/article11.htm)
واتجاه "ما بعد الحداثة" لدى بعض المفكرين أمثال "هال فوستر" (Hal Foster)♦، هو مفهوم يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد. (زكي، ٢٠٠١)٢،٣
ويذكر "نيتشه" (Nietzsche)، أن "ما بعد الحداثة" هو حركة انقلابية باتجاه الأصول، والابتعاد عن الرضوخ للحدث التقني، واللجوء إلى التاريخ بوصفه تقدما. كما ويذكر "هيدجر" (Heidegger)♦♦ ، أن مرحلة "ما بعد الحداثة" هي التجاوز والانتقال إلى وضع آخر.(محمد، ٢٠٠١) ٦

ويرى "روبرت أتكنز" (Robert Atkins)♦♦♦ ، أن فترة اتجاه "ما بعد الحداثة" لم تكن امتدادا لفترة اتجاه "الحداثة" بل كانت في اتجاه مغاير تماما. فهو اتجاه يناهض كل ما هو غير ثقافي وغير حدثي، ويدعو إلى العودة إلى الأصول كمنبع والى التراث كمثير. كما يدعو إلى البحث عن الذات من خلال الهوية العالمية كأحد أشكال التصادم الحضاري. (محمد، ٢٠٠١) ٦،١٤

أما "إيهاب حسن"♦♦♦♦ فيرى، أن مفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة" يشير إلى التوالي الزمني، وعصر استحالة التحديد على مختلف المستويات الفكرية والفلسفية والأساليب والتقنيات وغيرها. (سالم، ٢٠٠٠) ٢١ كما ويذكر أيضا في احد كتاباته عام (١٩٨٠م)، أن اتجاه أو تيار "ما بعد الحداثة" يتضمن العديد من المفاهيم والأفكار، منها، قيام هذا الاتجاه على تجاوز الحدود الأرضية وبداية عهد وحدة كوكب الأرض وهو ما يعرف بـ"العولمة"، وعلى التقاء الفن بالحياة. (محمد، ٢٠٠١) ٦،١٨
ويذكر "هارفي" (Harfy) أن مرحلة "ما بعد الحداثة" هي عصر اللاتحديد، أي عصر التنوع والاختلاف والتفتت. والتي تعد من السمات المميزة لفكر واتجاه "ما بعد الحداثة". أما "هيبدايج" (Hebdige)♦ ، فيرى بان هذه المرحلة تمثل التلفيق ومحاكاة الأشكال السالفة ومزجها. كما ويؤكد "إيهاب حسن" أن "ما بعد الحداثة" تتضمن مفهوم المزاوجة بين الطرز المختلفة.

♦ "هارولد (هال) رودولف فوستر" (Harold "Hal" Rudolf Foster) : ناقد فني ومفكر أمريكي، درس في أكاديمية شيكاغو للفنون الجميلة، أصدر عدة مقالات وكتب عن تاريخ الفن، ويعد أيضا من فناني القصص او السلسلة الهزلية. (http://en.wikipedia.org)
♦♦ "مارتن هيدجر" (Martin Heidegger) : فيلسوف ألماني، درس الأدب وعلم الاجتماع، تبنى عدة نظريات في علم الوجود وبعض العلوم الإنسانية. عرف بفلسفته حول مفهوم وتاريخ التطور الحضاري والتكنولوجيا الحديثة.(www.regent.edu)
♦♦♦ "روبرت جيمس اتكنز" (Robert James Atkins) : ناقد ومؤرخ فني بريطاني، ألف العديد من الكتب والمقالات حول المفاهيم والنظريات في مختلف مجالات الفنون المرئية من تصوير ونحت وسينما وغيرها. (www.sfai.org)
♦♦♦♦ "إيهاب حسن": ناقد مصري أمريكي، درس الهندسة الالكترونية، وتخصص بعد ذلك في الدراسات الأدبية والأدب الإنجليزي. عين أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن في إحدى الجامعات الأمريكية. له مؤلفات عديدة حول النظريات الأدبية والثقافية. يعد من ابرز المتخصصين في أبحاث "ما بعد الحداثة". (www.ihabhassan.com
♦ "ديك هيبدايج" (Dick Hebdige) : ناقد بريطاني، اشتهر بالعديد من النظريات عن الثقافات والفن والتصميم المعاصر. يشغل حاليا منصب أستاذ دراسات التصوير السينمائي ومدير مركز الدراسات الإنسانية بجامعة كاليفورنيا بسانت باربرا.(www.filmstudies.ucsb.edu)

ويُعرِّف "شارلز جنكس" (Charles Jencks)** اتجاه "ما بعد الحداثة" بأنه "يعد حركة ثقافية فنية ومرحلة تاريخية هامة. وانه يمثل استمرارية للفن الحديث في شكله المتطور والمتفوق"، (Jencks, 1989)7 كما انه يمثل العلاقة المركبة بين الماضي والحاضر وإعادة تفسير التراث، والمزج بين الطرز المختلفة. وانه يقوم على الغموض والتناقض، وعلى التناغم الغير متجانس، وعلى تعدد الدلالات الرمزية. كما ويقصد بهذا الاتجاه وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم، فهو يمثل حركة تقدم المعلومات والمفاهيم لمختلف فروع المعرفة في المجتمعات المتقدمة على أساس الوعي بأهمية التراث وإعادة دمجه في أشكال وصياغات جمالية جديدة. (سالم، ٢٠٠٠) ٦٧

فمثلا في مجال العمارة، استخدم "ستيرلنغ" (Stirling)*** الأشكال البسيطة التقليدية والكلاسيكية، وضمنها أحيانا إفريزا مصريا، واستفاد من المعابد الإغريقية كالباراثينون، كما استعار من الفن الأندلسي "الأقواس المفصصة" مع تحريفات تفرضها المواد الحديثة مثل الاسمنت المسلح والتقنيات. (بهنسي، ١٩٩٧) ١٠٩

ويذكر الناقد الفني "ادوارد لوسي سميث" (Edward Lucie Smith)**** ، أن "ما بعد الحداثة" يعني كل شئ مختلف عن "الحداثة" كالأشكال الغريبة المبتكرة، والألوان البريئة، والأعمال التي تقوم على ما تمدنا به الثورة التكنولوجية. (Jencks, 1989)30

أما "جراهام باركس" (Graham Parkes) فيرى انه، يتضمن التوافق بين العناصر التراثية التي تم رفضها في الفترة السابقة، وإعادة تشكيل للعناصر المنتقاة من التراث وصياغتها بشكل مستحدث يعكس الأصالة. (www.ets.uidaho.edu/ngier/490/premod.htm)

** شارلز جنكس" (Charles Jencks) : مؤرخ ومهندس معماري أمريكي، درس الأدب الإنجليزي وتاريخ الهندسة المعمارية في جامعة هارفرد. اشتهر بنظرياته ومفاهيمه ومؤلفاته حول تطور الهندسة المعمارية خاصة عمارة ما بعد الحداثة. (http://en.wikipedia.org)

*** جيمس هتشيسون ستيرلنغ" (James Hutchison Stirling) : فيلسوف وناقد بريطاني، اشتهر في القرن (١٩م) بمؤلفاته ونظرياته حول تاريخ الفلسفة وعلم النظريات كنظرية ومفهوم المثالية. (www.iep.utm.edu)

**** "جون ادوارد ماكنزي لوسي سميث" (John Edward Mckenzie Lucie Smith) : كاتب وناقد فني وشاعر بريطاني، له عدة مؤلفات في تاريخ الفن والحركات الفنية المختلفة والتصميم. (http://en.wikipedia.org)

- **الجذور التاريخية لنشأة اتجاه "ما بعد الحداثة"**

هناك إشكاليات حول تاريخ نشأة مصطلح أو اتجاه "ما بعد الحداثة"، حيث أن تحديد وتأريخ مصطلح "ما بعد الحداثة" يشكل صعوبة لدى معظم الباحثين والنقاد والمؤرخين وبخاصة أن المصطلح في حد ذاته يواجه مشاكل خلافية كثيرة في تحديد مضمونه ومحتواه وفلسفته. (سالم، ٢٠٠٠) ٦٧

يرى بعض المؤرخين أن فترة "ما بعد الحداثة" تبدأ من الثلاثينات من القرن العشرين حوالي عام (١٩٣٠م). بل أنها يمكن أن ترجع إلى التسعينات من القرن التاسع عشر الميلادي حوالي عام (١٨٩٠م)، مما يعني أن الفترة التي شهدت ظهور "ما بعد الحداثة" في بعض البلدان هي نفسها التي شهدت ظهور "الحداثة" او "الحداثة المتأخرة" في بلدان أخرى. 4(أبو احمد/ **(www.maraya.net/afterm/article11.htm**

أستخدم "ما بعد الحداثة" كمفهوم في أول الأمر من قبل الكاتب الأسباني "فديريكو دي أونس" (Federieco de Onis)* في احد مؤلفاته عام (١٩٣٤م)، حيث يصف فيه هذا الاتجاه بأنه ردة الفعل الناتجة من مرحلة "الحداثة". **8(Jencks, 1989)**

ويرى "ددلي فيتس" (Dudley Fitts)**، أن عام (١٩٤٢م) يمثل بداية "ما بعد الحداثة"، بينما يرى بعض المفكرين والنقاد أمثال "برنارد سميث" (Bernard Smith)***، أن اتجاه "ما بعد الحداثة" يمثل التيار المضاد للحداثة، وان بدايته ظهرت من خلال الانتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية عام (١٩٤٥م). (سالم، ٢٠٠٠) ٦٧،٦٨ فهو اتجاه يشير إلى حال الثقافة في أعقاب التغيرات التي طرأت بمختلف مجالات الفن والعلوم والآداب منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي (١٩م). حيث بدأت التيارات الفنية والأدبية بعد الحرب العالمية الثانية تتغير شيئا فشيئا عن مفهوم العصر الحديث، وظهرت غيرها الكثير من المفاهيم التي تنادي بـ"ما بعد الحداثة"، والتي تعد سلسلة فكرية مترابطة وممتدة. **4(أبو احمد/www.maraya.net/afterm/article11.htm)**
5(العجلوني/ www.maraya.net/afterm/article2.htm)

واستخدم المصطلح بعد ذلك من قبل الكاتب والمؤرخ البريطاني "ارنولد توينبي" (Arnold Toynbee)**** في كتابه (دراسة حول التاريخ) عام (١٩٤٧م)، حيث يصف مصطلح "ما بعد الحداثة" بأنه يمثل مرحلة أو دورة تاريخية تبدأ في عام (١٨٧٥م) وهي تتجه نحو تعدد ثقافة العالم. **8(Jencks, 1989)** وفي عام (١٩٥٩م) ظهر أيضا مفهوم "ما بعد الحداثة" في احد كتابات "ارنولد تويبي" حيث اتسم بثلاث سمات ميزت المجتمع والفكر الغربي آنذاك وهي "اللاعقلانية والفوضوية والتشويش". (محمد، ٢٠٠١) ١٤

وقد بدا هذا المفهوم يزدهر في عام (١٩٦٠م) على يد مجموعة من الكتاب والنقاد، خاصة "إيهاب حسن" الذي يؤرخ اتجاه "ما بعد الحداثة" في عام (١٩٧١م)، والذي أصبح المتحدث الرسمي لهذه الحركة او الاتجاه في منتصف السبعينات حوالي (١٩٧٥م). **8(Jencks, 1989)**

ويرى بعض الباحثين أن مصطلح "ما بعد الحداثة" يشير إلى مجريات فترة ما بعد الستينات وأوائل السبعينات حوالي عام (١٩٧٣م)، وحتى أوائل التسعينات من القرن العشرين الميلادي (٢٠م). (السمري، ٢٠٠١)٧ وفي السبعينات انتقل مفهوم "ما بعد الحداثة" من مجال الفكر والفلسفة والأدب وشمل العمارة ثم مجالات الفنون الأخرى كالمسرح والسينما والموسيقى والتصوير وغيره. (محمد، ٢٠٠١) ١٧

---

* "فديريكو دي أونس" (Federieco de Onis) : أستاذ وناقد أسباني، متخصص في اللغة وتاريخ الأدب والتاريخ الثقافي، له عدة مؤلفات عن الدراسات الأدبية الأسبانية والأمريكية. (www.biografiasyvidas.com/index.htm)

** "ددلي فيتس" (Dudley Fitts) : ناقد وشاعر ومترجم أمريكي، درس الأدب الإنجليزي، اشتهر بالأعمال الأدبية المعاصرة المترجمة عن الأعمال اليونانية الكلاسيكية. (www.britannica.com)

*** "برنارد سميث" (Bernard Smith) : مؤرخ وناقد فني استرالي يعد من أقدم من أطلقوا لفظ "ما بعد الحداثة في القرن العشرين على الفنون البصرية خاصة فيما يتعلق بالأسلوب الواقعي.

**** "ارنولد جوزيف توينبي" (Arnold Joseph Toynbee) : مؤرخ بريطاني، اشتهر بفلسفته حول الماضي والتطور الحضاري والدراسات المقارنة والعصر الحديث. أستاذ التاريخ في جامعة لندن، تقلد عدة مناصب دولية. (www.cooperativeindividualism.org)

ففي مجال العمارة يحدد "جنكس" (Charles Jencks)، أن فترة "الحداثة" تمتد بين عامي (١٩٢٠م-١٩٦٠م)، تليها فترة "الحداثة المتأخرة" خلال عقد الستينات. أما فترة "ما بعد الحداثة" فتتداخل مع مرحلة "الحداثة المتأخرة" حيث أنها تبدأ من الستينات وتستمر حتى عصرنا هذا. من هنا اتفق بعض النقاد على تسمية مرحلة "ما بعد الحداثة" بمرحلة "الحداثة المتأخرة". ويميل كثير من المفكرين إلى تصنيف ثقافة القرن العشرين الميلادي (٢٠م) وما بعدها ضمن مرحلة "ما بعد الحداثة". أما "مايكل كولر" (Michael Koehler)، فيخلص إلى أن "ما بعد الحداثة" لم تبدأ في التشكل إلا في السبعينات من القرن العشرين، وان الفترة ما بين عامي (١٩٤٥م) و(١٩٧٠م) تعرف باسم "الحداثة المتأخرة".
1(أبو احمد/www.maraya.net/afterm/article11.htm)

مما سبق، يتضح مدى الاختلاف والتباين بين الاتجاهات النقدية والتحليلية في رصد وتحديد وتأريخ بداية اتجاه "ما بعد الحداثة"، والذي انعكس بدوره على المضمون الفكري والفلسفي والفني الذي يحدد محتوى هذا الاتجاه ومفهومه. وعلى الرغم من تباين وتفاوت التقديرات السابقة، إلا أن بعض المؤرخين والمحللين المفكرين والفلاسفة أجمعوا على تصنيف فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية بأنها تمثل "الحداثة"، وان فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تمثل "ما بعد الحداثة".
وعليه، يمكن اعتبار فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية التي انتهت في عام (١٩٤٥م) بداية جديدة لتغير المفاهيم الفلسفية والجمالية في الفن، حيث يمثل هذا التاريخ خطوط تقسيم محددة ساعدت المؤرخين على تحديد الفترات واستخلاص الخصائص المميزة لفن "ما بعد الحداثة".

ومن خلال هذا التقسيم، وكرد فعل للمفاهيم والفلسفات الحديثة السابقة، أصبح الفن في فترة "ما بعد الحداثة" خليطا من الفنون والفلسفة والعلوم ووسائل الإعلام الجديدة، (السمري، ٢٠٠١) ٨ وشهد النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي (٢٠م) سلسلة متسارعة من الحركات والاتجاهات الفنية الصغيرة، مثل"التعبيرية التجريدية" (Expressionism Abstract Art)، "فن التجميع" (Assemblage Art)، "الفن الشعبي" (Pop Art)، "الواقعية الجديدة" (New Realism Art)، "فن المفهوم" (Conceptual Art)، وغيرها. (سالم، ٢٠٠٠) ٦٩ كما وقد أطلق في أوائل الثمانينات على الحركة التشكيلية التي انتشرت في ايطاليا وألمانيا وفرنسا وأمريكا، فن "الصورة الجديدة" (The New Image Painting)، والتي تميزت بدمج العديد من المفاهيم والأساليب والخامات على الأسطح المتنوعة. وقد ظهرت حركات فنية شبيهة بهذه الحركة على فترات زمنية لاحقة، أطلق عليها العديد من المصطلحات مثل، "التعبيرية الجديدة" (New Expressionism Art)، حركة "ما بعد الطليعة" (Trans Avant Garde) ثم اصطلح على تسميتها بمرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة" ليضم هذه الحركات الفنية كلٍ حسب أسلوبها الفني. (زكي، ٢٠٠١)٣،٤، ١٢٤

ويرى بعض المفكرين، أن مرحلة "ما بعد الحداثة" تمثل تطوير وامتداد لمرحلة "الحداثة". (محمد، ٢٠٠١) ٦ والذي يؤكد على استمرارية وتواصل "ما بعد الحداثة" بـ"الحداثة" أن لبعض الاتجاهات الفنية لفترة "ما بعد الحداثة" جذور ترجع إلى فترة "الحداثة"، فـ"التعبيرية التجريدية" لها جذور في "السريالية" (Surrealism)، و"فن التجميع" و"الفن الشعبي" لهما جذور في "الدادية" (Dadism)، و"فن الخداع البصري" (Op Art) و"الفن الحركي" ترجع بداياتهما إلى تجارب مدرسة "الباوهوس" (Bauhaus). (سالم، ٢٠٠٠) ٦٩-٧٢

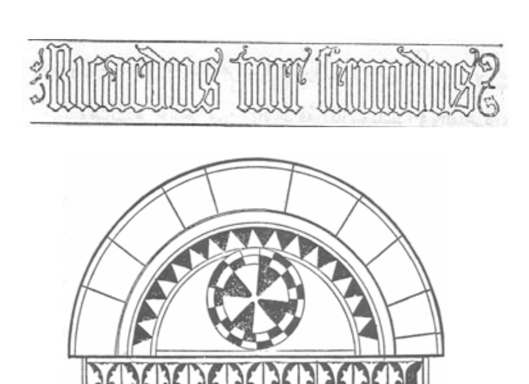
كما يرى بعض المفكرين، أن اتجاه "ما بعد الحداثة" واجه الطبيعة التحليلية "للفن الحديث" بروح توفيقية وتوليفية جديدة، واستبدل العناصر الجافة المتشددة بعناصر الثراء المترف والزخرفة وتعدد الطرز. بالإضافة إلى انه تجاوز العدمية إلى التبادل الثقافي المتفتح والى التلفيقية. وعليه، اتصفت لغة فناني "ما بعد الحداثة" بكونها هجينية في الشكل والمحتوى، فهي تجمع وتولف مابين المجالات والاتجاهات والعناصر والتقنيات والأساليب والخامات المختلفة المستخدمة في العمل الفني، كما أنها تزاوج وتجمع ما بين المعاني المتناقضة مثل التقدمية والحنين إلى الماضي.

من هنا، اتسم اتجاه "ما بعد الحداثة" بأنه يمثل حركة تواصلية تراثية تتجه نحو المزاوجة بين الطرز والاتجاهات الفنية المختلفة. وتتخلى عن التشدد في الأسلوب والانغلاق في المذهب. وتنطلق من المفاهيم العلمية والمنجزات التكنولوجية. وتتفاعل مع المعطيات والتقنيات التقليدية وتكسبها رؤية جديدة ومغايرة. كما أنها تعمل على تأكيد دور الفن كظاهرة اجتماعية من خلال التواصل مع الآخر. (سالم، ٢٠٠٠) ٦٥-٦٧ (زكي، ٢٠٠١)٥-٧

وعلى الرغم من انتهاء مرحلة "الحداثة" إلا انه يتوقع لمرحلة "ما بعد الحداثة" الصمود لفترة طويلة، حيث أنها تقوم على مبدأ يفرضه مفهوم الزمن والتاريخ بما يحويه من إنجاز حضاري، وذلك من خلال التعددية والمزاوجة والدمج لمعطيات الماضي، والإفادة منه في الحاضر والمستقبل. (بهنسي،١٩٩٧)٨٧

ويمثل اتجاه "ما بعد الحداثة" جانباً أو مظهراً لبداية "التعددية" في "الفن الحديث". ففي حين يقوم "الفن الحديث" في مراحله المتأخرة على الحلول التقنية والتكنولوجيا، نجد فن "ما بعد الحداثة" يؤكد على البيئة الثقافية المختلفة، ويهتم بالثورة الصناعية والتكنولوجيا إلى جانب الثروات الطبيعية في تناول موضوع العمل وخاماته، فهو يقوم على التنوع والجمع بن التقنيات المختلفة في العمل الواحد. وهو بذلك يعمل على توحيد لغة الفن في جميع المجالات من تصوير ونحت وتصميم وفنون تطبيقية. كما نجد أن "الفن الحديث" يركز على الاستقلالية والتعبيرات الذاتية لكل حركة فنية، بينما يركز "ما بعد الحداثة" على ما وراء التعبير الذاتي من مدلولات فلسفية تحمل بين طياتها جذور الماضي. **(Jencks, 1989)62,22**

وترتكز فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" في إعادة صياغة الماضي على التركيب والتأليف أكثر من التحليل. لذا فهو يعكس مفهوم "التعددية" في الطراز والخامات والوسائط. بالإضافة إلى انه يتسم بالزخرفة في بعض الأحيان إلى جانب التوجه للماضي وتقديمه في قالب جديد. كما ويرتبط اتجاه"ما بعد الحداثة" بمبدأ التجريب في الفن، والتكنولوجيا في العمارة. **(Jencks, 1989)8** بناء عليه، جاء تناول الفنان للتراث القديم من خلال عدة مداخل تجريبية متنوعة تقوم في معظمها على مبدأ الاقتباس. وللاقتباس صور عديدة كالتقليد، وإعادة الصياغة، والنقل الحرفي من خلال الاعتماد على أشكال مباشرة مستعارة من الحضارات القديمة، ثم ترجمتها وصياغتها بما يتوافق مع رؤية الفنان وتعبيره الفني، وغيرها من الأساليب والطرق التي تدعوا إليها ثقافة "ما بعد الحداثة". ويطلق علماء الانثروبولوجي على هذا الامتزاج والتبادل المعرفي والثقافي "بيئة تداخل الثقافة".
كما ويشير بعض النقاد الإيطاليين إلى أن "تعددية" المداخل والاتجاهات في الفن التشكيلي تحتاج إلى وقفة، لفهم أبعادها وأحكام حدودها. فالتقنية على سبيل المثال – وفق مفهوم "التعددية"- ليست الهدف الأساسي بل الفلسفة والفكرة التي تحدد الإطار الكلي للعمل الفني. (زكي، ٢٠٠١)٥-٧، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٩، ١٥٥، ١٥٦




(شكل ١)
الى اليمين: زخرفة اسلامية رسمها الفنان الاوروبي "ليوناردو دافنشي".
الى اليسار الأعلى: كتابات أوروبية على شاهد قبر تظهر مدى تأثرها بالخط الكوفي الإسلامي البسيط والمورق والمزهر.
الى اليسار الأسفل: كتابة زخرفية مشتقة من الخط الكوفي المورق تزين اعلى باب كنيسة "بهيرو"- فرنسا
(عن: حسن، ١٩٨٤، ص٩٦، ١٥٦) (عن: حسن، ١٩٤٨، ص ٦٦٢)



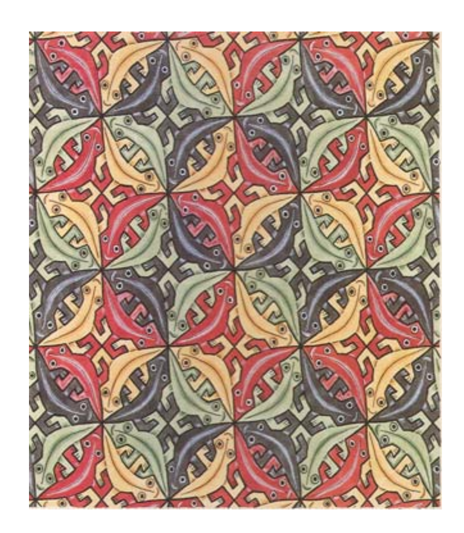


(شكل ٢/ أ،ب)
أ)اليمين:"Still Life with Flower Curtain and Fruit " – طبيعة صامتة من ستارة مزخرفة بالزهور وفواكه- زيت على توال.
ب)اليسار: الاول: "Girl Before a Mirror"- فتاة امام المرآة- زيت على توال- ١٩٣٢م.
الثاني: "Marie-Therese Walter" - ماري تيريز والتر- زيت على توال- ١٩٣٧م.
(عن: http://www.abcgallery.com/P/picasso/Olga's Gallery.htm)
(عن: http://www.abcgallery.com/ C/Cezanne /Olga's Gallery.htm)




(شكل ٣/ أ،ب)
أ)اليمين:" Moorish Screen " –منظر مغربي- زيت على توال-١٩١٧-٢١م
ب)الوسط: "Red Waistcoat " – معطف وسط احمر- باستيل وشمع- ١٩٣٢م.
(عن: http://www.abcgallery.com/M/matisse/matisse68.html)
(عن: http://www.abcgallery.com/K/klee/ Red Waistcoat - Olga's Gallery.htm)





(شكل ٤)

اليمين:احدى التكوينات الزخرفية الخاصة التي تعتمد نظام المفروكة.

اليسار: تكوين قائم في اسلوبه البنائي على تعدد مساقط المنظور المعماري.

(عن: Schattschneider, 2004, p213)

(عن: http://www.Escher.com Website1_files\homeuk.htm)







(شكل ٥)

الاعلى: بروش مصنوع من الزمرد والكوارتز على هيئة الجعران المجنح "خبري".

الاسفل يمين: تكوين زخرفي يزين مصعد قائم على وحدات من اللوتس والانثيمون والاشكال الهندسية- مبنى "كريزلر" (Chrysler) – نيويورك- الولايات المتحدة.

الاسفل يسار: بوابة مصنوعة من الحديد المشغول مزينة بوحدات من البردي والحلزونيات.

(عن: Maden, 1998, p54) و(عن: Hay, 1996, p9) و(عن: Clouzot, 1997, p4)

الباب الثاني

اتجاه ما بعد الحداثة

<u>الفصل الثاني: نظرياته واتجاهاته وسماته</u>

- مبادئ ونظريات اتجاه ما بعد الحداثة
- الحركات الفنية التي مهدت لاتجاه ما بعد الحداثة
- الاتجاهات الفنية لمرحلة اتجاه ما بعد الحداثة
- سمات اتجاه ما بعد الحداثة
- تحليل مختارات من الأعمال الفنية لبعض الفنانين قائمة على اتجاه ما بعد الحداثة

- **مبادئ ونظريات اتجاه "ما بعد الحداثة"**

تميزت حركة "ما بعد الحداثة" بمجموعة من المبادىء والنظريات الفلسفية التي ساعدت على تشكيل محتواها ومفاهيمها. وقد تطورت هذه المبادىء خلال مجموعة من التحولات المتعاقبة، تشكل خلالها البعد الفلسفي والفني لهذه الحركة، مما ساعد على التطور والإبداع في المجال الفني. (سالم، ٢٠٠٠) ٨١ ويرى "جمال لمعي"، أن من أهم مبادئ "ما بعد الحداثة" ما يؤكد على دور التاريخ والتراث والتقاليد الفنية كمصدر لمفهوم العمل الفني، وفق بُعد ورؤية جديدة قائمة على استعارة عناصر من التراث كما هي او التعامل معها بشكل مباشر او بعد مزجها في قالب ابتكاري ينتجه الفنان. (لمعي، ١٩٩٩)٦٥٦ وتتمثل أهم مباديء اتجاه "ما بعد الحداثة" في كل من:

١. نظرية التفكيك (Deconstruction)

وتُعرف أيضا بـ"التفكيكية". وهي تدعو إلى هدم ورفض التفكير الفلسفي لبعض مدارس او مذاهب العصر الحديث، والتحرر من القواعد الفكرية السابقة، واستبدالها بالمفاهيم المتجددة لاتجاه "ما بعد الحداثة"، والتي تقتضي بعدم التسليم بالأفكار المطلقة، واعتبارها فرضيات تحتمل الصواب أو الخطأ، لذا ينبغي وضع كل فكرة أو رأي على محك الاختبار.
4,6(أبو أحمد/www.maraya.net/afterm/article11.htm)

٢. العودة للتراث (Return to Roots)

لم يجذب استلهام الطبيعة والتراث الفني كمصدر للإبداع اهتمام كثير من الفنانين في العصر الحديث أو عصر "الحداثة". هذا الانفصال الذي أوجدته "الحداثة" بين الفن والتراث أو بين الفن والماضي عموما - اعتمادا على نظريات عديدة- ساعد على اتساع الفجوة والقطيعة عن الجذور. مما حدا بالنقاد والمهتمين بالتاريخ الفني الحديث إلى وصف بعض الأعمال الفنية التصويرية بأنها الأكثر فقرا وضآلة في طريقة تعبيرها عن العالم المحيط بها. (سليمان، ١٩٩٨)٢ (السمري، ٢٠٠١)١١٣

على الصعيد الآخر، يرى بعض الفلاسفة في ربط الفن بخصائص التاريخ، فالفن عبارة عن مجموعة من قيم متراكمة عبر التاريخ. بناء على هذا، ظهرت بعد ذلك تيارات فلسفية جديدة تدعو إلى العودة إلى الجذور والأصالة، والبحث في القديم، والاستفادة من التراث الإنساني عموما، وذلك لتطوير الحاضر. وقد أدى ذلك إلى ظهور جيل من الفلاسفة والفنانين الذين ارسوا مبادىء وقواعد اتجاه "ما بعد الحداثة".

وبناء على ذلك، قامت فلسفة "العودة إلى التراث" تدعو إلى أهمية الإحياء بالعودة إلى تاريخ الحضارات وذلك من خلال تناول التراث بما يحويه من أشكال وصياغات فنية في فنون "ما بعد الحداثة"، باعتبار أن "جميع الثقافات متساوية القيمة كحقيقة هامة"، (زكي، ٢٠٠١)٢ وباعتبار أن أي نشاط خلفه الإنسان يمكن له أن يتعايش مع بعضه البعض. "مما جعل البعض يدرج هذه الفلسفة أو المفهوم تحت علم النوستولجيا (nostalgia) أي "الحنين إلى الماضي" والرغبة في إحياءه". (Jencks, 1989)20 كما أن انصهار الأشكال والرموز على اختلاف فئاتها، والعلاقات المرتبطة في تاريخ الفن والثقافة، يصنع شكلا خاصا للفن المعاصر يسهم في تشكيل أبعاد الحركة التشكيلية العالمية. وتُعرف فلسفة "العودة إلى التراث" أيضا بالنظرية "التاريخية"، فهي تتضمن العلاقة بين الماضي والحاضر. (لمعي، ١٩٩٩) ٦٥٨ (السمري، ٢٠٠١)١١٣-١١٦

وعليه، أصبح اتجاه "ما بعد الحداثة" يمثل الخروج من القطيعة التاريخية إلى الانفتاح الكامل على التاريخ، بعيدا عن الجمود الفكري والفني. (بهنسي، ١٩٩٨) ٧٦ (الفتني، ٢٠٠٤) ١٣٥ ويدعو إلى العودة إلى تاريخ الفن الذي يعد منبعا خصبا للأشكال والمذاهب والمبادئ، ويظل مصدرا للإلهام لا حدود له يساعد على التقدم والإبداع في الفنون. 7(بهنسي/www.maraya.net/afterm/article7.htm)

ويؤكد ذلك "جنكس" (Charles Jencks)، في أن "ما بعد الحديث" هو فكر يجمع بين الماضي والحاضر، بين الجميل والمتنافر، كما يتصف بالغموض، واستخدام الرموز المزدوجة، والمبالغة في التناقض، بالإضافة إلى الاقتباس الاصطفائي المؤلف من عناصر مختلفة.

كما، وأصبح دور الفنان في مرحلة "ما بعد الحداثة" يتمثل في انه باحث في القديم ومكتشف لأسلوب متطور حديث خاص بتجربته الذاتية. (زكي، ١٩٩٥)٥١-٥٣
وقد ساعدت حرية التفاعل مع معطيات البشرية للتراث الفني، وما ساهمت به تكنولوجيا الاتصال من تقريب الثقافات المتعددة، في أن أصبح الفنان أكثر حرية في الأخذ من الماضي بمفاهيم معاصرة. (لمعي، ١٩٩٩) ٦٥٦ (الفتني، ٢٠٠٤) ١٣٤

٣. نظرية المزاوجة (Coupling) (Copulative)

يمثل موضوع الفن وفق نظرية "المزاوجة" تاريخ الفن. وهي تقوم على الرجوع إلى التقاليد والتواصل مع الآخر من خلال مفهوم "المزاوجة". كما أنها في مجال العمارة كما يذكر "جنكس"، هي الجمع أو المزاوجة بين أنساق حديثة وأخرى قديمة أو تقليدية. فمرحلة "ما بعد الحداثة" تمثل لون من ألوان المزاوجة بين "الحداثة" وغيرها من الطرز والأساليب. من هنا، ووفق ما تدعو إليه نظرية "المزاوجة" ينبع مفهوم "التعددية" كأحد أهم نظريات اتجاه "ما بعد الحداثة"، والذي يعد أسلوبا ضروريا للتواصل مع الآخر. 5(أبو أحمد/www.maraya.net/afterm/article11.htm)

٤. التعددية الثقافية (Cultural Diversity)

مع مجيء عصر "الحداثة" تحول ما كان في العصور السالفة من مبادئ راسخة ثابتة، ومُثلا عليا سامية، وفكرا مبدعا، إلى العدم. أي لا قيمة للقيم حيث فقدت كل معنى. (السمري، ٢٠٠١)١١٣ ثم جاء عصر "ما بعد الحداثة"، والذي يمثل فترة التطور المتواصل او الاتجاهات المتوالية المستمرة على مختلف الأصعدة. وهو عصر لا يمكن تبني معتقد او فكر فيه من غير إدراك ووعي ذاتي بل لابد من إدراك أي فكر او رأي والتفاعل معه حتى نصل إلى مرحلة إما التقبل او عدم التقبل. فالمبدأ هو أن جميع الثقافات لها الشرعية في الاستمرار خاصة في ظل ما نحن فيه من تطور وثورة معرفية. (Jencks, 1989)7

وحيث أن فن "ما بعد الحداثة" أصبح يمثل التراث الثقافي والإنساني في مجمله دون تعصب لفن واحد. (السمري، ٢٠٠١)١١٦ وحيث أن إنقاذ الإبداع من العدمية يتطلب، الانفتاح نحو الماضي والحاضر والمستقبل، نحو القومي والعالمي، و"التعددية" أي التحرر من النظرة الأحادية وتنويع الرؤية وفق أي اتجاه لتحقيق ديمقراطية التذوق. (بهنسي، ١٩٩٧) ٩٠
من هنا، أصبح العصر الحالي يتسم بـ"التعددية الثقافية". (زكي، ٢٠٠١) ١٠١ و"التعددية الثقافية" هو ما تنادي به فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" القائمة على الحرية من خلال تعدد الثقافات، واعتبار أنماط الحضارات الأخرى وانتاجاتها المختلفة محطا للتفاعل. فهو اتجاه يدعو إلى الأخذ بالثقافات المتغايرة المنشأ على أساس خليط او مجموعة من العناصر المستمدة من مصادر وثقافات مختلفة، وصهرها، لاستحداث أفكار وأشكال متزاوجة وفق طراز حر وخاص، يعكس تفاهم مشترك وقبول لثقافة الآخر. (Jencks, 1989)7,20 (لمعي، ١٩٩٩)٦٥٧
وتشكل الثقافة الكيان العام للفنون أو الحالة العامة للتطور الفكري في مجتمع بأسره. كما تشكل الحضارة ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروفه المعيشية. ويعد كل من الثقافة والحضارة والتغير الاجتماعي سمة لمفهوم "التعددية الثقافية". (زكي، ٢٠٠١) ٣٣، ٣٥

٥. الرؤية التعددية (Visual Plurality)

يرتبط مفهوم "الرؤية التعددية" إلى حد كبير بمفهوم "التعددية الثقافية". ويعد مفهوم "الرؤية التعددية" من أهم التغيرات في بناء العمل الفني حيث ساعد الفنان في التعبير عن العديد من الأفكار في الصورة الواحدة، ودونما التزام بنقطة رؤية مفردة أو ثابتة. كما أن منطق العصر في السرعة والحركة يتطلب التعدد من خلال جمع عدد من الأفكار والرؤى في شيء واحد للحصول على كفاءة وطاقة تأثيرية أعلى.

ويمثل مفهوم "الرؤية التعددية" كم المعلومات الشكلية البصرية التي تزيد او تختلف عما يمكن إدراكه بصريا في الواقع المرئي من زاوية رؤية واحدة. هذه الزيادة او الاختلاف قد تكون بالنسبة

للعناصر او المفردات الشكلية، او قد تكون بالنسبة لزوايا رؤية الأشكال في التكوين، او قد تكون بالنسبة للتمثيل المكاني والزماني، كل ذلك داخل تكوين فني واحد. وتقوم "التعددية" على التركيب والجمع بين الأشكال وزوايا الأشكال في التكوين الفني. كما أنها تعطي معالجات تشكيلية قائمة على مجموعات من النظم الخطية واللونية، مما يزيد من التباين في قوة وطريقة إدراكها. (الصبحي، ١٩٩٥)٧،١،٨٧

وبتتبع بدايات الرؤية التعددية كمفهوم فلسفي وأسلوب فني. فقد ثبت بالدراسة أن بدايات نشأة "الرؤية التعددية" ترجع إلى فنون معظم الحضارات القديمة، كالفن البدائي والحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، حيث اعتبر كل منهم أن الفراغ في التكوين فراغا ثنائي الأبعاد، وبالتالي قام بتوزيع الأشكال والعناصر من منظور عقلاني ذو رؤى متعددة. وقد ارتبط هذا المفهوم او الأسلوب الفني بالفكر السائد والثقافة القائمة آنذاك. كذلك امتد مفهوم "الرؤية التعددية" إلى فنون العصور الوسطى وعصر النهضة وعصر الباروك حتى عصر الفن الحديث. حيث ظهر – كما ذكرنا سابقا- في بعض الحركات الفنية الحديثة وأعمال عدد من الفنانين من أمثال "بول سيزان" (Paul Cézanne) الذي رصد الموضوع على المسطح ثنائي البعد من خلال أكثر من زاوية للرؤية تتسم بالحيوية والحركة والترابط. و"بيكاسو" (Pablo Picasso) رائد التكعيبيين الذي اتسمت أعماله بتعدد زوايا الرؤية لعناصر التكوين.

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على ظهور مفهوم "الرؤية التعددية" في مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة"، وتتمثل في كل من:

١) التطور المعرفي والتكنولوجي والمخترعات العلمية الحديثة.

٢) ظهور مفاهيم حديثة تقوم على إعادة كشف القيم الجمالية في فنون الحضارات القديمة كمفهوم "التعددية الثقافية".

٣) الحلول الفكرية والمعالجات الفنية الناتجة عن الفكر والممارسة التجريبية، والتي يتسم بعضها "بالتعددية" مثل ظهور اللوحة المتعددة الإطارات التي تحمل موضوع واحد من زوايا مختلفة أو عدة موضوعات بينها رابطة ما. وبالإضافة إلى تعددية الموضوع "هناك أيضا تعددية المجال الفني وتعددية الفكر الفلسفي وتعددية البناء الهندسي وتعددية الوسط التشكيلي في العمل الفني حسب اعتقاد الباحثة".

ومن ثم أصبح مفهوم الرؤية التعددية كفكر وممارسة بمثابة ظاهرة فنية وثقافية لها جذورها الثقافية وامتداداتها الحضارية. (الصبحي، ١٩٩٥)١٩٩،١٩٨،٢٠٣

- **"الرؤية التعددية" في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية**

تميزت فنون الحضارات القديمة بأساليب مختلفة لـ"الرؤية التعددية"، كالتسطيح، والتراكب والجمع بين مساقط الرؤية المختلفة، وتعدد خط الأرض، والشفافية، وجمع الأمكنة والأزمنة في حيز واحد وغيرها.

ويعد الفكر المتعدد من أهم سمات البعد الثقافي في الحضارة المصرية القديمة. فهي تتسم بالتعددية في الشكل والعنصر الواحد والمضمون الفكري والتكوين. كما تتميز بترابط الفكر والمضمون قبل ترابط الشكل والصياغة الجمالية. وتعد الأفكار والمعتقدات في هذه الحضارة بمثابة الدوافع الثقافية والفكرية التي تحرك الفنان والمجتمع للتعبير عما تحتويه من رؤى تعددية. وكذلك الحال بالنسبة إلى الحضارة الإسلامية حيث الارتباط بالعقيدة واللغة ارتباطا شديدا، والسعي لإدراك جوهر الأشياء. (الصبحي، ١٩٩٥)١٤٢،٩٦،٢٢٨

وتتميز كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية بأنماط او مظاهر تعبير مختلفة قائمة على مفهوم "الرؤية التعددية" تتمثل في الآتي:
(الصبحي، ١٩٩٥)١-١١١،١٠٩،١٠٨،١٠٥،١٠١،٩٩،٩٧،٣،١٥٥،١٤٦-١٥٨

الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية

الجمع بين أكثر من زاوية رؤية للجسم الواحد كالجمع ما بين الوضع الأمامي والوضع الجانبي ويعرف هذا التوليف بين الأوضاع المختلفة للجسم في شكل واحد باصطلاح "تركيب وجمع مساقط متعددة للشكل الواحد" "جدول ١أ/١".	
الجمع بين التسطيح (البعد عن تجسيم العناصر) وتعدد مساقط الشكل الواحد "جدول ١أ /١".	**الجمع بين التسطيح والتجسيم من خلال أسلوب التكبير والتصغير وتراكب العناصر رأسيا، ومن خلال تعدد زوايا الرؤية للمنظور المعماري في المجال الواحد "جدول ١أ /٢، ٤، ٦".**
استخدام أسلوب التكبير والتصغير لحجوم العناصر والأشكال الآدمية وفق الطبقة الاجتماعية رغم أنها على خط ارض واحد في التكوين "جدول ١أ /٣".	**استخدام أسلوب التكبير والتصغير أحيانا لحجوم الأشكال الآدمية وفق الطبقة الاجتماعية "جدول ١أ /٤".**
تعدد زوايا الرؤية لمجموعة من العناصر في مجال او موضوع واحد "جدول ١أ /٥". (فهذه الحضارة تسعى لإبراز العناصر والأشكال المختلفة في الوضع الأمثل أو المتكامل لها، أي في أكمل صورة ممكنة).	**تعدد زوايا الرؤية للعناصر وللمنظور المعماري في مجال او موضوع واحد "جدول ١أ /٦".**
الجمع بين عدة مناظر او مشاهد في التكوين الواحد. (المنظر يمثل مجموعة من العناصر المختلفة في المجال المعين) والذي تم تناوله وفق أساليب وأنواع مختلفة، هي: أ) تداخل المناظر ذات زوايا الرؤية والأبعاد النسبية المختلفة، وهو يقوم على دمج عدة مناظر مختلفة في الموضوع او المكان او الزمان او العناصر وذلك في تكوين واحد متكامل ومترابط. ويظهر ذلك في الأعمال التي تحوي موضوعات الصيد للملوك والأمراء وموضوعات الحساب "جدول ١أ /٧". ب) تراكب المناظر الأفقية المستقلة (تعدد خط الأرض) وتقوم على توزيع عدة مشاهد مختلفة الموضوع او المكان او الزمان او العناصر في صفوف أفقية يعلو بعضها البعض. ويظهر ذلك في موضوعات موائد القربان وحقول النعيم والموضوعات التي تصور الأنشطة والحياة اليومية كالزراعة والصيد وغيره "جدول ١أ /٩". ج) تجاور المناظر المستقلة ذات زوايا الرؤية والأبعاد النسبية المختلفة. ويقوم على تقسيم المساحة الكلية إلى أجزاء غير متساوية وفق خطوط رأسية وأفقية ومن ثم توزيع المناظر المستقلة من خلال تجاورها ضمن المساحة الكلية. ويظهر ذلك في موضوعات الاحتفالات الغنائية والطقوس الجنائزية "جدول ١أ /١١".	**الجمع بين عدة مناظر او مشاهد في التكوين الواحد. (المنظر يمثل مجموعة من العناصر المختلفة في المجال المعين) والذي تم تناوله وفق أساليب وأنواع مختلفة، هي: أ) تداخل المناظر ذات زوايا الرؤية والأبعاد النسبية المختلفة، وهو يقوم على دمج منظرين او أكثر في تعايش ودون فواصل حادة ضمن تكوين واحد مترابط "جدول ١أ /٨". ب) تراكب المناظر الأفقية المستقلة (تعدد خط الأرض) وتقوم على توزيع عدة مشاهد مختلفة متراكبة راسيا في صفوف أفقية يعلو بعضها البعض ويفصل بينها إطار مزخرف أو خطوط بسيطة "جدول ١أ /١٠". ج) تجاور المناظر المستقلة ذات زوايا الرؤية والأبعاد النسبية المختلفة. ويقوم على تقسيم المساحة الكلية إلى أجزاء غير متساوية وفق خطوط رأسية وأفقية ومن ثم توزيع المناظر المستقلة من خلال تجاورها ضمن المساحة الكلية "جدول ١أ /١٢".**
الجمع بين الكتابات (إما أفقيا أو راسيا) والعناصر الزخرفية في التكوين الواحد. مما يؤكد على مفهوم التكوين ثنائي البعد ويوجد مجالا رحبا للرؤية التعددية "جدول ١أ /١٣".	**الجمع بين الكتابات (إما أفقية أو مائلة) والعناصر الزخرفية في التكوين الواحد "جدول ١أ /١٤".**

كما أن بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة بما تعكسه من سمات وخصائص لا تعد جديدة على تراث الفن التشكيلي. فالاتجاهات التي تدعو إلى الدمج بين مجالات الفن التشكيلي مثل دمج العمارة مع النحت والتصوير، او دمج الخامات والتقنيات والأساليب الفنية المتنوعة كالتطعيم والحفر مع التلوين وغيرها، كل ذلك كان له جذور في الحضارة المصرية القديمة كما ظهر أيضا وبتفوق في الحضارة الإسلامية. (محمد، ٢٠٠١)٧

وعليه، نلاحظ مدى ارتباط الحضارتين باتجاه "ما بعد الحداثة" من خلال مفهوم "الرؤية التعددية"، وانعكاس ذلك على الأسلوب الفني والطراز الفكري لهاتين الحضارتين.

وبهذا ندرك، أن اتجاه "ما بعد الحداثة" يدعو إلى استعادة الهوية والأصالة بالعودة إلى الجذور والى التراث والاتصال مع الآخر، وذلك من خلال فلسفة ومفهوم "التعددية" باعتبار "أن جميع الثقافات هي فرع من الثقافة الإنسانية الشاملة". **4(بهنسي/www.maraya.net/afterm/article7.htm)**

- **<u>الاتجاهات الفنية لمرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة"</u>**

تناولت الكثير من الدراسات والأبحاث النقدية فنون اتجاه "ما بعد الحداثة" من خلال مراحل ظهورها، وكيفية انتقالها، ومدى تأثير التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتوجهات الثقافية المعاصرة نحو العولمة، واثر وسائل الاتصال والتكنولوجيا على العلم والمعرفة وما نتج عن هذا كله من اتجاهات فنية تنادي بمذهب "ما بعد الحداثة". (السمري، ٢٠٠١)١٥٧
وبهذا، ظهرت العديد من الحركات والاتجاهات الفنية التي ارتبطت وشكلت مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة" مستحدثة قيما ومعايير خاصة بها مطورة ومتجاوزة للتقنيات والتجارب الإبداعية السابقة.

وقد اختلف الباحثون والمؤرخون في تحديد الاتجاهات الفنية الخاصة بمرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة". ويرجع هذا الاختلاف إلى الإشكالية حول تحديد وتأريخ مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة". فمنهم من يرى، أن الاتجاهات أو الحركات الفنية المختلفة التي ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة" تتمثل في كل من، "فن التعبيرية التجريدية" (Expressionism Abstract Art)، "الفن التجميعي" (Assemblage Art)، "الفن اللاشكلي" (Informal Art)، "الفن الآلي" (Automatism Art)، "الفن الاختزالي" (Minimal Art)، "فن الحدث" (Happening Art)، "الفن المفاهيمي" (Conceptual Art)، "فن الواقعية الجديدة" (New Realism Art)، "فن التجهيز الفراغي" (Installation Art) و"فن التعبيرية الجديدة" (New Expressionism Art). (محمد، ٢٠٠١) ١٧،٦
ومنهم من يرى، أن أهم الحركات أو الاتجاهات الفنية هي، "فن المفهوم"، "فن الأرض" (Land Art)، "فن البيئة" (Environmental Art)، "فن التجهيز في الفراغ"، "فن الأداء" (Performance Art) و"فن الجسد" (Body Art). (السمري، ٢٠٠١) ١٥٨-١٠،١٩٤
في حين يرى بعض الباحثين، أن كل من "فن العامة" (Pop Art)، و"فن الخداع البصري" (Op Art) تندرج تحت تصنيف الاتجاهات أو الحركات الفنية التي تنتمي إلى اتجاه "ما بعد الحداثة". أما البعض الآخر فيذكر، أن تاريخ الفن حفل بفترات انتقالية كثيرة وهامة منذ "فان جوخ" (Vincent Van Gogh) إلى عصرنا هذا. لذا فهم يروا في "الدادية" (Dadism)، "الفن الشعبي"، "فن الخداع البصري"، "فن الحدث"، "فن المفهوم"، "فن الأرض"، "فن الغرفة" (Room Art) و"فن الأداء" حركات فنية تعكس اتجاه "ما بعد الحداثة". (سليمان، ١٩٩٨) ١٥
ويذكر عدد من المفكرين أن "ما بعد الحديث" هي حركة فنية نتجت عن "فن المفهوم". ويعد "فن المفهوم" من اكبر التحولات في تاريخ الفن وأكثرها جدلا، فهو يمثل النواة الحقيقية للعديد من الاتجاهات التي تمثل فن "ما بعد الحداثة" كـ"فن الحدث"، "فن الأرض"، "فن الأداء"، "فن الفيديو" و"فن الجسد". (زكي، ١٩٩٥) ٤٦ في حين يرى "جنكس" أن من الحركات الفنية الحديثة التي تقوم على اتجاه "ما بعد الحداثة"، "الفن الشعبي"، "الواقعية التصويرية"، "الواقعية السياسية"، "فن الصورة الجديدة". **(Jencks, 1989)22**
كما ويدرج بعض الباحثين ضمن مرحلة "ما بعد الحداثة" كل من "الفن الاختزالي"، "فن الواقعية الفوتوغرافية" (Photo Realism Art)، "فن الواقعية الجديدة"، "فن التعبيرية الجديدة"، بينما يدرج البعض الآخر "الفن التجميعي"، "فن الحدث"، "فن المفهوم"، "فن الأرض"، "فن الغرفة"، "فن الأداء" و"فن الجسد" بالإضافة إلى "الفن الانتقائي" (Eclecticism Art)، (محمد، ٢٠٠١)٧١-٤٠،٦٩ والذي يمثل طراز أو حالة طبيعية "للتعددية الثقافية". **(Jencks, 1989)43** ويقوم على عدم إتباع نظام واحد بل انتقاء الأفضل من بين جميع المذاهب والأنظمة والطرز والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية

أو الأدبية أو الفنية، وضمها إلى بعضها البعض وفق تشكيل جديد. (عكاشة، ١٩٩١)١٠٢٧ كما انه يعد فن مؤلف من عناصر متحدة من مصادر مختلفة. (بعلبكي، ١٩٧٣)٣٠٣ وهذا ما أطلقه البعض على مفهوم واتجاه "ما بعد الحداثة" فهو اتجاه قريب من "الانتقائية".

وبالرغم من تعدد واختلاف الاتجاهات الفنية السابقة لمرحلة "ما بعد الحداثة"، إلا أن "روبرت أتكنز" (Robert Atkins) أكد على إمكانية حصر وتصنيف أهم الاتجاهات على أساس تاريخ هذه المرحلة في الفترة ما بين عامي (١٩٤٨م-١٩٩٠م). وقد بلغ عددها ثمانية وخمسون اتجاها فنيا، أثبتت تميزها واستقلاليتها. وقد انطوت كل منها على مجموعة من المفاهيم الفلسفية والفنية، كما عملت على تشكيل وتأكيد دور الفن كظاهرة اجتماعية، من خلال التفاعل الايجابي لثلاثية العلاقة التي ارتكزت عليها فنون اتجاه "ما بعد الحداثة" وهي (الفنان-العمل- الجمهور). ويمثل "جدول ١/ب" تأريخ لأهم الحركات الفنية التي ظهرت في مرحلة اتجاه "ما بعد الحداثة". كما ويتضح من خلال الجدول كيف أن هذه الحركات الفنية تتداخل مع بعضها البعض في زمنها وفتراتها التاريخية.
(Atkins,1990)126-128 (سالم، ٢٠٠٠) ١٢٨

- **سمات اتجاه "ما بعد الحداثة"**

خلُص "جنكس" (Charles Jencks) إلى عرض أهم السمات والخصائص التي تتسم بها بعض العناصر المكونة للحضارات المختلفة، وذلك وفق تقسيم التاريخ العام لمجموع الفنون والحضارات المختلفة إلى ثلاث مراحل تاريخية هامة كما في "جدول ١/ج". **(Jencks, 1989)47** ويشمل اتجاه "ما بعد الحداثة" – كمرحلة تاريخية ثالثة- العديد من السمات والخصائص التي ساعدت على تأكيد استقلاليته ووجوده على المستويين الفكري والفني، أهمها: (سالم، ٢٠٠٠) ٨١

١. يدعو اتجاه "ما بعد الحداثة" إلى تقابل الثقافات المختلفة، واجتياز التغريب من خلال اتصال الفن بالمجتمع. **1-5**(أبو احمد/**www.maraya.net/afterm/article11.htm**)

٢. يقوم اتجاه "ما بعد الحداثة" على "التعددية" وذلك من خلال التنوع والاختلاف، والتركيز على التفاعل مع المجتمعات والثقافات المختلفة، كأحد صور أو أشكال التعددية. والاعتماد بقدر كبير على أشكال ثقافية متعددة نتيجة تواصلها مع الحضارات السابقة والاستفادة مما خلفته كل حضارة باعتبارها تراثا إنسانيا. (السمري، ٢٠٠١) ١٥٠

٣. يقوم اتجاه "ما بعد الحداثة" على رؤية عالمية كونية، تدعو إلى أهمية العودة إلى تاريخ الفن من خلال استلهام عناصر الماضي، ومحاكاة الأشكال السابقة ومزجها وفق أسلوب يقوم غالبا على المزج الغير متجانس أو ما يعرف بـ"الجمال المتنافر"، وذلك لإغناء مقومات الحاضر مما يساعد على رسم معالم الطريق باتجاه نزعات الحداثة في المستقبل. (محمد، ٢٠٠١)١٧٩،١٩
1-5(ابواحمد/**www.maraya.net/afterm/article11.htm**)
4(العجلوني/**www.maraya.net/afterm/article2.htm**)

٤. يقوم اتجاه "ما بعد الحداثة" على الدمج بين أشكال ومجالات الفن المختلفة في عمل فني واحد من نحت وتصوير وخزف وعمارة وغيرها. (محمد، ٢٠٠١)١٧٩

٥. يقوم اتجاه "ما بعد الحداثة" على الدمج بين خامات مختلفة في العمل الفني رخيصة كانت أم ثمينة حتى أصبح مصطلح "خامات جديدة لعالم جديد" احد الفلسفات التي يستند إليها فن ما بعد الحداثة. (زكي، ١٩٩٥) ٥٥

٦. تتسم "ما بعد الحداثة" بازدواجية المعنى وتعدد الدلالات فمرونة الفنان النابعة من ثقافته الشاملة والتي تظهر في تقبله للآخر وفي التعايش في قرية كونية واحدة، أدى إلى أن عكست الأعمال الفنية أكثر من معنى ومفهوم. فتجاور أنماط ثقافية مختلفة ليس فقط بقصد إيجاد الحس الزخرفي التراثي كشكل فني وإنما ليعكس مدى تعايش الثقات الموجودة في الحياة. مما يجعل العمل الفني يحتمل في آن واحد مدلول ثقافي وآخر ديني وسياسي واجتماعي وغيره. (السمري، ٢٠٠١)١٥٦، ١٥٧

٧. يعتمد اتجاه "ما بعد الحداثة" على أن يكون العمل الفني غير نمطي وغير تقليدي وذلك من خلال صياغات تؤكد على مدى ثقافة الفنان، ووعيه بما يحيط به، ومدى إدراكه لماضيه. (السمري، ٢٠٠١)١١٧،١٤٩

٨. إن قيمة فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" لا تكمن في الأساس على تفكيك المفاهيم السابقة بل على الامتزاج بالقيم الأخرى الجديدة. كما أنها خليط من العلوم والفنون. (النشوقاتي، ٢٠٠٠)٩٧،١٦

٩. تسعي "ما بعد الحداثة" إلى تقديم عمل فني مفتوح يميل أحيانا للغموض بحيث يتفاعل فيه كل من الفنان والعمل والجمهور. والمتلقي يشارك بفعالية من خلال عملية التفسير والتحليل للعمل الفني. (سالم، ٢٠٠٠) ٨٤،٨٢

١٠. تمثل الفكرة عنصرا هاما في اتجاه "ما بعد الحداثة"، كما تعد محور العمل الفني. فهي تعتمد على مدى ثقافة ووعي الفنان بالتاريخ والعلوم والتكنولوجيا. أما التقنية فهي تمثل دورا ثانويا بالنسبة لفكرة العمل. (السمري، ٢٠٠١)١١٧ (محمد، ٢٠٠١)١٧٩

١١. يمثل الفراغ سمة رئيسية في فنون اتجاه "ما بعد الحداثة" وعنصرا أساسيا في بناء العمل الفني. فهو لم يعد فراغ شكلي إيهامي يخدم عناصر اللوحة. حيث استطاع الفنان التعبير عن قيمته الجمالية وتطويره إلى شكل حقيقي يمكن التجول فيه او حوله كما في فن المفهوم، فن التجهيز الفراغي، فن البيئة، فن الأرض وفن الأداء. ويرجع هذا التحول إلى الاكتشافات العلمية في مجال الفضاء ومحاولة التعبير عن اللامادية. (السمري، ٢٠٠١)١٥١ (الفتني، ٢٠٠٤) ١٢٨

١٢. يتميز اتجاه "ما بعد الحداثة" باللامركزية والانتشار، حيث أنه يعكس سلسلة متصلة أساسها مجموعة من المفاهيم المندمجة مع بعضها البعض. فاستلهام أشكال تراثية من حضارات ماضية وتوزيعها في تجاور او تنافر يوحي بمدى اتصال تلك الحضارات مع بعضها البعض. وعليه أصبح العمل الفني لا يهتم كثيرا بالبناء التقليدي من حيث ترتيب العناصر الفنية مما أدى إلى ظهور أنماط فنية مختلفة تقوم على اللامركزية والتفكك. فأصبح التكوين من جزء إلى كل انتشاري يوزع على السطح عرضيا أو طوليا، دونما اهتمام غالبا بمركز التكوين حيث أصبحت الأعمال الفنية تقوم على تباعد العناصر، وأصبح التركيز على ما يربط بينها من علاقات أقوى من جعل التكوين يعتمد على مركز واحد.(زكي، ١٩٩٥) ٥٥ (السمري، ٢٠٠١)١٥٢،١٥١ 5-1(ابواحمد/www.maraya.net/afterm/article11.htm)

١٣. اتسم فن "ما بعد الحداثة" بالجانب الحركي والضوئي والصوت كعوامل هامة في بناء العمل الفني، نتيجة التطور العلمي والتكنولوجيا الحديثة حيث تغير مفهوم الحركة التقديرية الساكنة إلى حركة فعلية مدركة ومحسوسة. ولتحقيق ذلك استخدم الفنان مختلف أنواع الطاقة الطبيعية والميكانيكية والكهربائية والمغناطيسية بالإضافة إلى الوسائط الالكترونية.

١٤. أن اتجاه "ما بعد الحداثة" هو دائما في حالة غير مستقرة، فهو في حالة ميلاد. (الفتني، ٢٠٠٤)١٢٧،١٢٦

- **تحليل مختارات من الأعمال الفنية لبعض الفنانين قائمة على اتجاه "ما بعد الحداثة"**

يبحث الفنان بصفة مستمرة عن طرق جديدة ومتنوعة للتعبير عن العالم المحيط به. وقد ظهرت أساليب واتجاهات وحركات عديدة على مر العصور تناولت مصادر ومنابع متعددة للرؤية الفنية، سواء كانت هذه المصادر قائمة على الاستلهام من الطبيعة نفسها او الاستلهام من التراث الفني المتوارث عبر التاريخ الفني والحضاري الطويل. (سليمان، ١٩٩٨)٢

وقد واكب العديد من الفنانين فكر ومفهوم "ما بعد الحداثة" مستلهمين أبعادها الجمالية والفنية في إبداعاتهم. وتتسم أعمال فناني اتجاه "ما بعد الحداثة" – كما ذكرنا سابقا- بالرجوع إلى التراث الفني كمصدر يثري أعمالهم. ومن هؤلاء، "جاكلين نيونسيل"، "نانسي سبيرو"، "جوستاف كليمت"، "جورج بازلدز"، "ميمو بلادينو"، "براد دافيز"، "دافيد سال" و"البرتو ايبت"، وبعض فنانين عرب أمثال محمد زينهم وعبد الله الشيخ ورشيد قرشي وعبد الرحمن النشار وغيرهم.

وقد اختلفت رؤية المصور وفق عدة مداخل متنوعة لتناول التراث القديم، والتي – الرؤية- تعكس وتعبر عن أفكاره وتصوراته تبعا لعوامل متعددة اجتماعية فلسفية اجتماعية اقتصادية وعلمية وغيرها وبالتالي فقد عكست تنوعا وتعددية في الإنتاج الفني. (زكي، ٢٠٠١)٢ من هذا المنطلق، اخذ معظم فنانو

عصر "ما بعد الحداثة" في استلهام أعمالهم من الحضارات القديمة لآسيا وأفريقيا وأمريكا وجزر الباسيفيك وغيرها. (زكي، ١٩٩٥) ٥٥

ويقوم تحليل العمل الفني على العديد من الأسس والمداخل المختلفة، ولكل منها عناصرها المختلفة الخاصة بها. فهناك التحليل الفني والتحليل الهندسي والتحليل التقني والتحليل الفكري والفلسفي وغيرها. وسوف تتناول الباحثة تحليل بعض الأعمال الفنية الخاصة بمرحلة "ما بعد الحداثة" وذلك من خلال التحليل الفكري والفلسفي لهذه الأعمال. وتقصد الباحثة بالتحليل الفكري والفلسفي، الوقوف على ما اعتمده الفنانون في أعمالهم الفنية من مفهوم أو فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" من حيث التأثر والاستلهام من التراث القديم ومحاولة الجمع بين عناصر زخرفية متنوعة لحضارات مختلفة.

- **"شكل ٦"**

اسم الفنان: "جاكلين نيونسيل" (Jaklin Newncel)
اسم العمل: "هندسة مقدسة"
تاريخ العمل: ١٩٩٤م
الخامات المستخدمة: زيت على خشب- ٨٠سم
<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

نلاحظ من خلال العمل الفني محاولة الفنانة الجمع أو "المزاوجة" بين رموز وأربعة لوحات (تكوينات) مختلفة من عدة حضارات. حيث قامت باستخدام رمز الصليب المعكوف في منتصف اللوحة المربعة داخل اللوحة الدائرية. ويعد هذا الرمز وحدة زخرفية معروفة منذ القدم حيث ظهر في كل من الحضارة المصرية القديمة والصينية والإغريقية والرومانية والهندية، وهو ذو مدلول فلسفي لدى بعض هذه الحضارات. ثم قامت الفنانة بتوزيع التكوينات الأربعة بين الاتجاهات الأربعة للرمز، وقد استلهمت هذه التكوينات الزخرفية من التقاليد والمعتقدات الدينية الفرعونية والمسيحية والهندوسية بالتعاقب. يعكس التكوين في مجمله رؤية فنية خاصة ذات مدلول فلسفي تظهر من خلال ما اختارته الفنانة من عناصر تراثية وعمدت إلى صياغته وجمعه وربطه بأسلوب زخرفي قريب الشبه – في اعتقاد الباحثة- ببعض الدوائر والألواح الفلكية ورموز الكون الخاصة ببعض الحضارات القديمة. كما نلاحظ كيف عمدت الفنانة إلى جعل رمز الصليب المعكوف باتجاهاته الأربعة في منتصف العمل، بحيث يمثل مركز ثقل او محور الكون، وان كيفية توزيع العناصر الأخرى حول الرمز، يُحدث أو يمثل نوع من التحاور بين رموز الحضارات القديمة وكأنها في حالة حوار وتواصل مستمر – ناتجة عن اتجاه أطراف الصليب المعكوف- وهذا الحوار المتواصل ينعكس بالتالي على الكون فهو في حالة من الحوار والتواصل الروحي والمعنوي – المتمثل في الرموز الدينية المستخدمة- بالإضافة إلى التواصل المادي.

- **"شكل ٧/ أ،ب،ج"**

اسم الفنان: "نانسي سبيرو" (Nancy Spero)
اسم العمل: (أ) "اسود واحمر-٣" "Black and the Red III - 3" –(ب) "نساء نائحات-٣" "mourning women No.3" – (ج) "آزور-٢" "Azur - 2"
تاريخ العمل: (أ) ١٩٩٤م- (ب) ١٩٨٩م- (ج) ١٩٩٤م
الخامات المستخدمة: (أ) زيت على توال- ٤٧,٥×٨٢ إنش، (ب) طباعة يدوية وكولاج على ورق- ٦٤×٩٧سم، (ج) زيت على توال- ٨٢× ١٧ إنش.
<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

تعكس معظم الأعمال الفنية الخاصة بالفنانة "نانسي سبيرو" اهتمامها بالقضايا الإنسانية والدفاع عن حقوق المرأة، وذلك من خلال استخدام عناصر نسائية بأشكال وأوضاع تعبر عن المرأة في مجتمعها وفي ثقافات الشعوب الأخرى وما تعانيه من تهميش وإهمال وغير ذلك. (السمري، ٢٠٠١) ٢٣٨
تُظهر الأعمال الفنية هنا قدرة الفنانة على استلهام وحدات تشكيلية مختلفة من الحضارة المصرية القديمة. حيث نلاحظ هنا في "شكل ٧/أ" استخدام الفنانة لعناصر أنثوية (نسائية) مستوحاة من رسوم

العازفات والموسيقيات على جدران المقابر الفرعونية اللاتي يظهرن عادة في موضوعات الحفلات والطرب. وقد استخدمت الفنانة هذه العناصر والأشكال كوحدات زخرفية حيث عمدت إلى تكرارها ضمن قالب زخرفي ووفق تركيب خاص يجمع بين هذه الأشكال التراثية وعناصر تشكيلية حديثة تمثل احد أنماط التعبير الفني وهو الفن التجريدي، والمتمثل هنا في المساحات اللونية الممتدة والموزعة في خلفية العمل وفق نظم تكرار وإيقاعات لونية متزنة توحي بالحركة والامتداد. وفي "شكل ٧/ب" عمدت أيضا إلى استلهام عناصر أنثوية مستوحاة من رسوم "النائحات" الخاصة بالحضارة المصرية القديمة وتناولتها وفق تقنيات خاصة وأساليب فنية من الحذف والإضافة والتكرار والشفافية، والتي في مجملها في اعتقاد الباحثة تعكس مدى حساسية وضعف المرأة ووضعها في المجتمعات عموما. التكوين يمثل حالة من "الاستجداء" و"السعي" الدائم والمتمثل هنا في الأذرع المرفوعة، فهي دائما في حالة "نحيب" و"نوح" و"جدال" تصرخ مطالبة بتأكيد حقوقها وقيمتها. وفي "شكل ٧/ج" نلاحظ كيف استطاعت الفنانة الجمع بين مجموعة من الكائنات الأسطورية الخاصة بالفن المصري القديم خاصة "الأنثوية" منها كـ"ايزيس" و"ماعت" والرخمة أو أنثى النسر "نخبت" رمز الحماية، وبين عناصر أنثوية مستوحاة من الفنون البدائية القديمة وتمثل هنا صياغات مكررة في الأسفل ضمن تشكيلات زخرفية تعكس الرقصات الجماعية الخاصة بالشعوب والقبائل البدائية. التكوين كدلالة رمزية يمثل إحدى أوجه المطالبة بحقوق المرأة من خلال الاحتجاج والنهوض كجماعات فكرية متحدة ومنظمة. ونلاحظ في هذا التكوين كيف عمدت الفنانة إلى جعل أنثى النسر "نخبت" فوق التكوين الراقص كدلالة على الحماية.

هذه التكوينات المختلفة بما تحويه من العناصر التراثية توحي وتعكس في مجموعها مدى عمق التاريخ وامتداد الزمن، من خلال حضور الماضي في الزمن الحاضر. كما ان التكوين الزخرفي يعكس قيمة حركية خاصة نابعة من الفرق الزمني بين الحقبتين التاريخيتين.

- **<u>"شكل ٨"</u>**

اسم الفنان: "ادواردو جابرييل بيبي" (Edwardo Gabrial Beby)

اسم العمل: "معتقدات سحرية من اجل المطر"

تاريخ العمل: ١٩٩٦م

الخامات المستخدمة: رسم وقص ولصق- ٤٠سم×٣٠سم

<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

نلاحظ من خلال العمل الفني استخدام الفنان بعض الرموز ذات الدلالات الخاصة ببعض الشعوب، والمتمثلة هنا في شكل الثعبان ذو الراسين. وهو يعد رمزاً شائعاً في ثقافة بعض القبائل والشعوب القديمة في جنوب أمريكا. وهو "يرمز إلى البرق والماء كما انه مرتبط بالمطر والأزهار". (زكي، ١٩٩٨)٦ وقد عمد الفنان في هذا التكوين إلى الجمع بين هذا الرمز البدائي وبين التعبير الفني الحديث من حيث الصياغة والأسلوب الفني. ويظهر ذلك من خلال صياغة الوحدة التشكيلية بأسلوب زخرفي يشبه في بناءه نظام "المفروكة" وضمن مصفوفة متوالية قائمة على التبادل اللوني وتوزيعها بأسلوب ورؤية حديثة من مساحات لونية داكنة منفذة بأسلوب الديكوباج (القص واللصق) فوق ظلال لونية (لتأكيد الزخرفة) على مساحات لونية فاتحة. يمثل العمل الفني مدلولا رمزيا خاصا بما يحمله من شبكية تحمل صفة الاستمرارية، ووحدة زخرفية تعكس في نظامها البنائي وإيقاعاتها الخطية هيئة تساقط المطر، وقيم لونية من مساحات لونية خضراء فوق مساحات لونية صفراء، حيث يعبر التكوين في اعتقاد الباحثة عن استجابة للدعاء وعلى اختلاف المعتقد الديني عند اشتداد الأزمات والمواقف هناك دوما ميلاد لأمل جديد في ازدهار واستمرار الحياة. كما أن الاستلهام من الرموز القديمة هنا وفق رؤية معاصرة يعكس تآلف وتواصل مستمر ما بين مفاهيم الماضي والحاضر.

- **<u>"شكل ٩/أ، ب"</u>**

اسم الفنان: "جوستاف كليمت" (Gustave Klimt)

اسم العمل: (أ) توقعات "Expectation" - (ب) "بورتريه البارونة اليزابيث باكوفين اكت"
" Portrait of Baroness Elisabeth Bachofen-Echt "

تاريخ العمل: (أ) ١٩٠٥-١٩٠٩م – (ب) ١٩١٤م

الخامات المستخدمة: (أ) وسائط متعددة-١٩٣,٥×١١٥سم- (ب) زيت على توال-١٢٨سم×١٨٠سم

التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:

عرف الفنان "جوستاف كليمت" بميله إلى الاتجاه الزخرفي في معظم أعماله الفنية، وباستلهامه من التراث عموما والتراث الشرقي خصوصا. كما عرف أيضا بدمجه بين الكلاسيكية والزخرفة في بعض أعماله. وهو في كل هذا كان يعبر في موضاعاته عن فلسفة الوجود الإنساني.

التكوين الأول عبارة عن سيدة واقفة ترتدي رداءا مزخرفا بالإضافة إلى زينتها وحُليها فوق خلفية من الأشكال المزخرفة. يُظهر العمل الفني هنا محاولة الفنان الجمع بين مجموعة من الرموز المختلفة من فنون بعض الحضارات القديمة. فنلاحظ في خلفية العمل استخدام الفنان للخطوط الحلزونية واللولبية، والتي تعكس في هيئتها مجموعة من التفريعات النباتية الممتدة لانهائياً، وهي في ذلك تمثل إحدى أهم رموز الفن الإسلامي والمعروفة بزخارف الأرابيسك. كما ويتضمن التكوين مجموعة من الرموز والأساليب الفنية الخاصة بالحضارة المصرية القديمة، فنلاحظ كيف يتخلل التفريعات النباتية (الخطوط) فروع نباتية مزهرة قوامها زهرة اللوتس والتي تعد من أهم رموز الحضارة المصرية القديمة. بالإضافة إلى استخدام الفنان للأشكال الهندسية المثلثة كوحدات زخرفية تزين الرداء، حيث عمد إلى تكرارها بشكل زخرفي، وهي قد تعكس ايضا احد رموز الحضارة المصرية القديمة وهو الهرم. كما وتظهر في بعض المساحات المثلثة وحدة زخرفية تمثل العين تشبه إلى حد ما رمز الحماية في الفن المصري القديم "ودجيت"، بالإضافة إلى وضعية الوقوف للسيدة المتمثلة في وضع الرأس الجانبي مقارنة بوضع الجسد الأمامي، وحركة الأذرع المتمثلة في انبساط الكفين.

أما التكوين الثاني فهو عبارة عن بارونة واقفة ترتدي رداءا مزخرفا بمجموعة من الوحدات الزخرفية والرموز المختلفة من فنون بعض الحضارات القديمة كالحضارة اليابانية من زخارف السحب والأمواج، والحضارة الإسلامية من زخارف الأرابيسك، كما وقد عالج خلفية العمل بتوزيع متوازن من عناصر زخرفية آدمية تمثل أشخاص يابانيين.

يحمل التكوينان في اعتقاد الباحثة بصورة عامة رؤية رمزية خاصة لدى الفنان في التعبير عن إحدى مظاهر وصور البهجة والزينة في الحياة، والتي تتمثل في عنصر المرأة، فهي على اختلاف مكانتها الاجتماعية تشكل محور الزينة والاهتمام والبهجة لدى الشعوب والذي استمر تأثيره عبر العصور المختلفة.

- **"شكل ١٠"**

اسم الفنان: "انام هوك" (Enam Huque)

اسم العمل: "بدون عنوان"

تاريخ العمل: ١٩٩٦م

الخامات المستخدمة: نسخة فوتوغرافية بالأكريلك والقلم الرصاص والألوان على الورق-٦٣,٤×٤٩سم

التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:

تناول الفنان في العمل الفني أشكال مستوحاة من الحضارة الهندية، حيث نلاحظ تكوين زخرفي مجرد قائم على ترابط "أربعة" أيدي مبسوطة الكف مكررة عكسيا بالتقابل والتدابر حسب اتجاه الرؤية. وتمثل الأيدي والأذرع المكررة في ثقافة الشعوب الهندية دلالة رمزية خاصة وهامة مرتبطة بمعتقداتهم الدينية "البوذية" من خلال الكائنات الأسطورية ذات الأذرع المتعددة والتي في تعددها ترمز وتعكس تنوع قدراتها ونفوذها في إدراة وتسيير شئون الحياة. لقد تناول الفنان مفرداته ورموزه بما تعكسه من مفهوم فلسفي خاص وفق صياغة فنية تجريدية معاصرة حيث لخص عناصره وبسَّطها وكررها ضمن تكوين ثلاثي في وسط اللوحة، وأحاطها من الجهتين بمجموعة من الأشكال المجردة الرمزية التي تمثل عناصر آدمية عمد إلى صياغتها ضمن أزواج منفردة تعكس العلاقة الأسرية والزوج والزوجة. يمثل التكوين بشكل عام في اعتقاد الباحثة أهمية وقدسية الحياة والرابط الأسري والتي هي دوما في حماية ورعاية من كائناتهم الأسطورية وذلك وفق المعتقد الديني لثقافات الحضارة الهندية.

- **"شكل ١١/ أ، ب"**

اسم الفنان: "دولونا روبرتس" (Dolona Roberts)
اسم العمل: (أ) "المجلس" "Council"، (ب) "Tablitai Three 1"
تاريخ العمل: (أ) ١٩٩١م ، (ب) ١٩٩٠م
الخامات المستخدمة: (أ) (ب) أكريليك على توال- ٦٠ × ٥٨ سم
<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

تتميز الفنانة المكسيكية "دولونا روبرتس" بارتباطها الشديد بفنون وشعوب المكسيك. تمثل التكوينات قدرة الفنانة على الاستلهام من التراث من خلال مجموعة من العناصر الزخرفية الخاصة بشعوب وقبائل جنوب أمريكا الجنوبية خاصة قبائل المكسيك، والتي غالبا ما تستخدم في زخرفة العباءات والأوشحة والأبسطة المكسيكية. نلاحظ كيف استطاعت الفنانة تناول مفرداتها التراثية الزخرفية من خطوط وأشكال هندسية مختلفة كالمثلث والدائرة والمربع والمعين وفق بنائيات وتشكيلات هندسية زخرفية ذات رؤية ومفهوم فني حديث يتمثل في البنائيات القائمة على التوزيعات اللونية المتباينة والإيقاعات اللونية والخطية المتداخلة. كما نلاحظ كيف عمدت إلى جعل هذه الزخارف تشغل معظم مساحة العمل الفني حيث لها السيادة وذلك من خلال تفاعل ثلاث عناصر آدمية داخل التكوين يرتدون العباءات المكسيكية وهم في وضع واحد وهو الإدبار أو الخلف. نلاحظ أيضا داخل العمل الفني "شكل ١١/ب" تناول الفنانة لبعض التكوينات الزخرفية ضمن مساحات التكوين في أعلى الصورة، والتي تحوي بعضها وحدات وزخارف من حضارات سابقة. ففي الوسط نلاحظ كنار زخرفي مشابه لزخرفة "التقسيمات" الشائعة في الفن المصري القديم. هذه التكوينات في الأعلى في اعتقاد الباحثة لها مدلول رمزي فهي تمثل التاج الذي يرتديه زعماء القبائل عادة مع العباءة، وقد عمدت الفنانة إلى صياغته برؤية فنية معاصرة تتفق مع المضمون العام للعمل الفني.

- **"شكل ١٢"**

اسم الفنان: "عبد الله عبد الكريم الشيخ"
اسم العمل: بدون عنوان
تاريخ العمل: بدون تاريخ
الخامات المستخدمة: زيت على توال
<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

تناول الفنان للعمل الفني هنا قائم على الاستلهام للعناصر التراثية الشعبية الخاصة بمنطقة الجنوب في المملكة "عسير". فنلاحظ استخدامه لعنصر "الدلة" العربية والزخارف الشعبية القائمة على المثلثات والمعينات والخطوط المنكسرة، وبعض مفردات "الحلي" الشعبية بالإضافة إلى المباني والقباب وعنصر الكتابات والمتمثلة في حروف كلمة "عسير" في أعلى الدلة. كذلك استلهم الفنان عنصر "الشرافات" المسننة وهو عنصر زخرفي له أصول حضارية قديمة واستخدمه في زخرفة أعلى المباني داخل التكوين. كما استخدم الفنان عنصر "النخيل" كوحدة زخرفية ضمن التكوين، كأحد رموز منطقة عسير حيث تشكل بعدا دينيا وفلسفيا لدى أهالي منطقة عسير إلى جانب كونها احد العناصر الزخرفية الهامة ذات الدلالة الرمزية في فنون بعض الحضارات السابقة. نلاحظ في العمل كيف استطاع الفنان صياغة وتوظيف جميع مفرداته وفق مفهوم الاتجاه الحديث في التعبير الفني وذلك من خلال تشكيلات زخرفية مجردة وبنائيات هندسية جمالية وتباينات وإيقاعات لونية متنوعة.
كما نجح الفنان في إبراز القيمة التعبيرية للخطوط والألوان والعناصر المختلفة وفق تكوين وتوزيع جيد محققا ضمن الإطار العام للتكوين مفهوم المزاوجة بين الطرز والمفردات الفنية للحضارات والشعوب المختلفة.

- **"شكل ١٣/ أ، ب"**

اسم الفنان: "عبد السلام عيد"
اسم العمل: (أ) "جدارية كلية الطب" بجامعة الإسكندرية- (ب) "جدارية كلية الفنون الجميلة" بجامعة الإسكندرية

تاريخ العمل: (أ) ١٩٩٦م، (ب) ١٩٩٧م
الخامات المستخدمة: (أ) وسائط متنوعة- مساحة ٤٠٠م٢- (ب) وسائط متنوعة- مساحة ٢٠٠م٢
<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:</u>

يعد الدكتور عبد السلام عيد أحد ألمع الفنانين التشكيليين فى العالم العربي حيث شارك على مدى ثلاثين عاما فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة من خلال معظم المعارض التي نظمتها وزارة الثقافة والمركز القومي للفنون التشكيلية عن الفن المصري المعاصر. **(www.Alex4all.com)**
يمثل العمل الفني الأول "شكل ١٣/أ" جدارية كلية الطب بالإسكندرية والتي تناول فيها الفنان تاريخ الطب من خلال الأزمنة والحضارات المتعاقبة على مدينة الإسكندرية، ودور الإنسان الطبيب عبر العصور ومدى إسهاماته في تطور هذا المجال.
يُظهر العمل قدرة الفنان على الجمع والمزاوجة بين الطرز الفنية والمفردات التشكيلية للحضارات السابقة، حيث عمد الفنان إلى استخدام الرموز والمفردات والتكوينات الجدارية الخاصة بالحضارة المصرية القديمة (كالرسوم الجدارية التي تتناول موضوعات الطب والمداوة، والرموز والكتابات الهيروغليفية مثل العين "ودجيت" و"رع" وعلامة "عنخ" كرموز تمثل الحماية وأدوات فرعونية خاصة بالتشريح وغيرها). كما استخدم مفردات خاصة بالحضارة الرومانية (كالعمود الروماني والإطار الزخرفي النباتي المحيط بالصورة)، ورموز وأشكال مرتبطة بالحضارة الإسلامية (كصورة "ابن سيناء" الرائد في مجال العلوم والطب، وأيضا تناول مفردات خاصة بعلم التشريح والجسم البشري (كالقلب والمعدة) وبعض الأوعية الطبية القديمة، بالإضافة إلى مفردات ومصطلحات ورموز خاصة بالطب مرتبطة بالعصر الحالي كالأجهزة ورمز " Rx " وهو رمز ذو أصول لاتينية يمثل الدمج بين كل من كلمة (Recipe) ومعناها "وصفة طبية" وعلامة " / " (Slash)، ويرمز إلى الوصفة الطبية "العلاج" الذي يتلقاه المريض، ويستخدم هذا الرمز عادة حتى في عصرنا الحالي في بداية الأوراق الخاصة بالوصفات الطبية "الروشتات".
(http://www.lib.umich.edu/tcp/docs/dox/medical.html)
ويمثل العمل الفني الثاني "شكل ١٣/ب" جدارية كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية والتي تناول فيها الفنان تاريخ الفن من خلال الحضارات السابقة وتطوره عبر العصور ومجالاته واتجاهاته المختلفة.
يُظهر العمل الفني قدرة الفنان العالية على الجمع والمزاوجة بين الزخارف والطرز الفنية المختلفة للحضارات السابقة، حيث عمد الفنان إلى استخدام مفردات وزخارف خاصة بالطرز الرومانية كالأعمدة الرومانية والكورنثية، ومفردات خاصة بالطرز المصرية القديمة كالعربة الملكية والأجنحة الخاصة بـ"رع" وعناصر الروزيت على العجلة، ومفردات خاصة بالطرز الإسلامية كشريط الكتابات النسخية والنوافذ المزخرفة في الأعلى، بالإضافة إلى مفردات ورموز مرتبطة بالفن والعلم والتطور الحديث تتمثل في تكوين زخرفي للرقاقات الالكترونية الخاصة بمختلف مجالات العلوم والتقدم التكنولوجي. كما استخدم عنصر أنثوي يقود العربة يتطلع للمستقبل من خلال نظرته للخلف. واستخدم في أسفل التكوين إطار أو عجلة يتوسطها رسم لمنظر طبيعي ويحيط بها زخارف ورموز متنوعة.
يعكس التكوين الزخرفي بشكل عام أهمية المجال الفني في توجيه وتقدم وتطور واستمرارية الحضارات الإنسانية، ويتمثل ذلك من خلال بعض المفردات الخاصة داخل التكوين كالعربة التي تقودها الفتاه والعجلة الدائرية والرقاقات الالكترونية.
جميع المفردات السابقة في التكوينان على اختلاف طرزها وأصولها استطاع الفنان صياغتها وفق مفهوم تجريدي ورؤية فنية معاصرة ضمن تكوينات زخرفية متداخلة ووفق نظم وعلاقات خطية وإنشائية وتباينات لونية مختلفة وقيم جمالية عالية، تعكس في مجملها التقاء وتواصل الماضي بالحاضر والامتداد الفكري والفني والعلمي بين الحقبات التاريخية على مر العصور.

- <u>**"شكل ١٤"**</u>

اسم الفنان: "صالح رضا"
اسم العمل: "بدون عنوان"
تاريخ العمل: القرن العشرين- ق.٢٠م

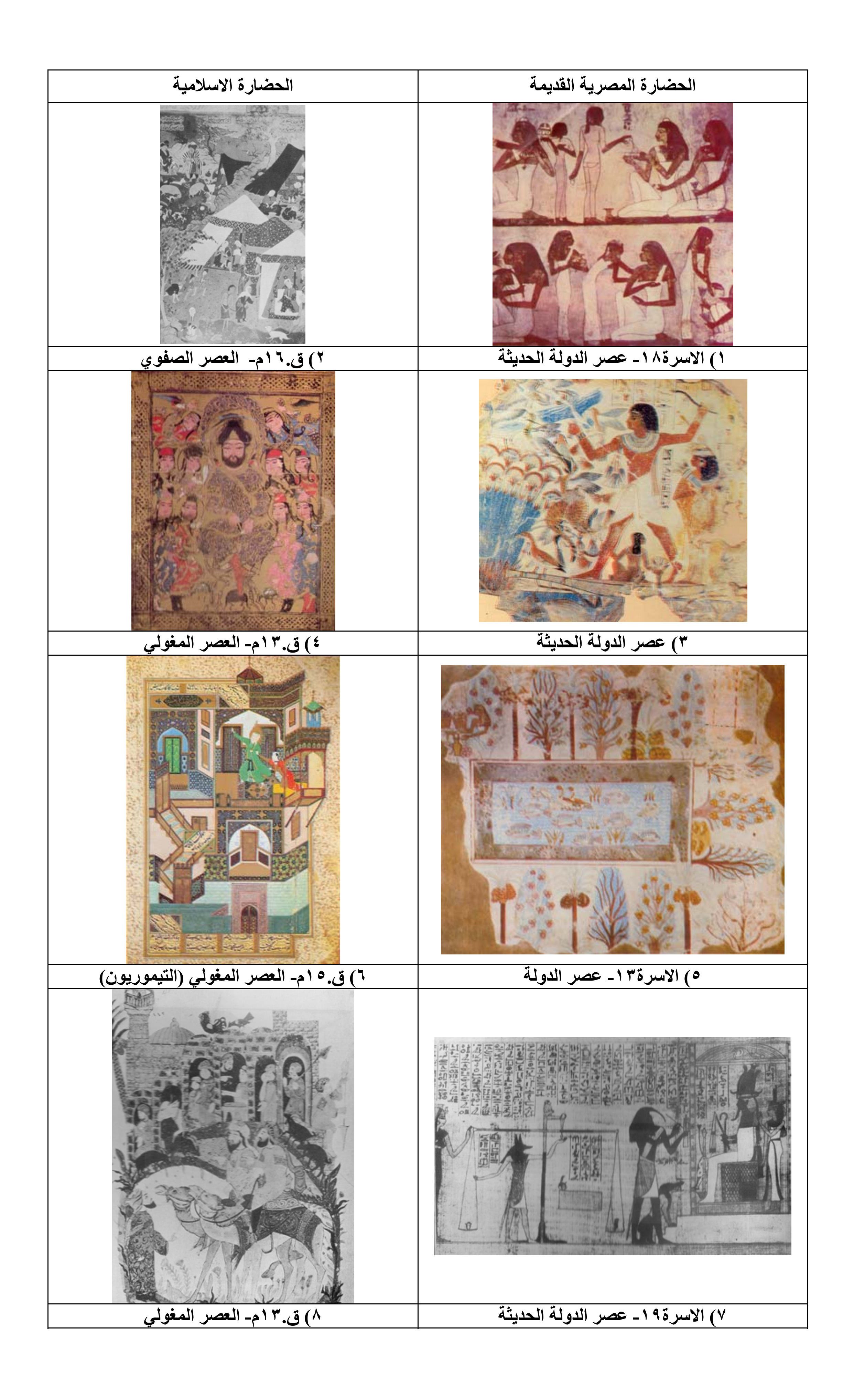
الخامات المستخدمة: زيت على توال
التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:
عمد الفنان والنحات المصري "صالح رضا" إلى الاستلهام من التراث من خلال تناول المفردات الزخرفية الخاصة بنظام وزخرفة "المشربية"، حيث استخدم العناصر الخشبية المنحوتة وفق أسلوب الخرط كمفردات تشكيلية زخرفية ضمن تكوين زخرفي قائم على التجريد الهندسي من خلال استخدام الدائرة والمستطيل. يخضع التكوين الزخرفي هنا لاتجاهات الفن الحديث من خلال التقسيمات والنظم البنائية الهندسية والاتجاهات والإيقاعات الحركية للمفردة، والإيقاعات الحركية الناتجة عن تكرار المفردات ضمن التشكيلات الهندسية، أي أن الفنان هنا جمع بين الطابع الفني الشرقي والمفهوم الحديث في التعبير الفني.

- **"شكل ١٥"**

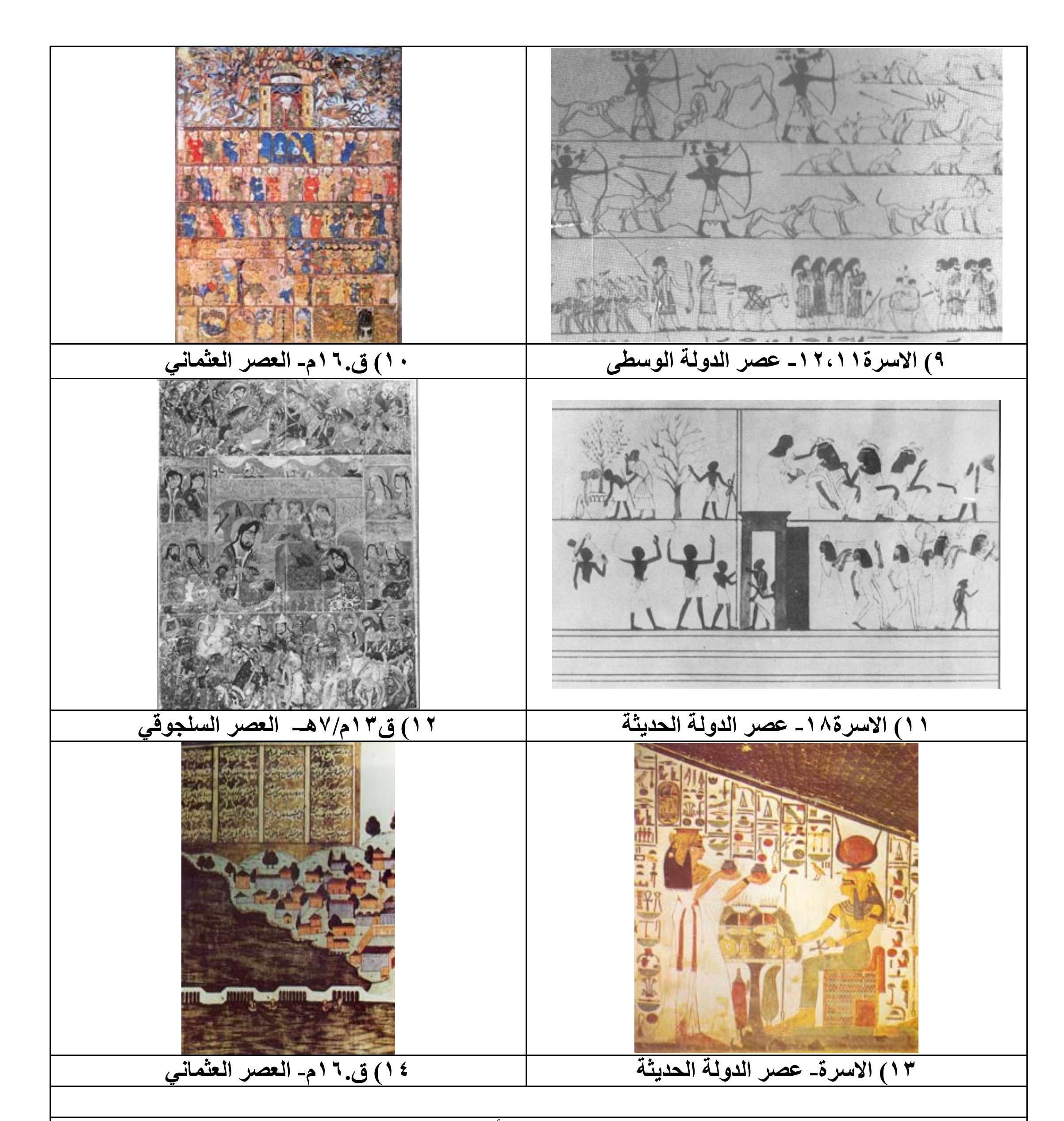
اسم الفنان: "محمد علي حسن زينهم"
اسم العمل: "بدون عنوان"
تاريخ العمل: بدون تاريخ
الخامات المستخدمة: زجاج معشق
التحليل الفكري والفلسفي للعمل الفني:
تميز الفنان المصري "محمد زينهم" بارتباطه وتعايشه الدائم مع البيئة والتراث الإسلامي. يمتاز العمل الفني هنا كما غالبية أعمال الفنان بالاتجاه التجريدي من خلال مفردات التراث الإسلامي التي استطاع تطويرها وتطويعها بما يتناسب وفكر العصر الحديث. فنلاحظ استخدام الفنان للشبكيات الزخرفية الهندسية القائمة على نظم التكرار لمجموعة من الدوائر والخطوط والأشكال النجمية، وكيف عمد إلى توزيع شبكياته داخل مساحة هندسية مكررة تشبه العقود وفق نظم التداخل والتقاطع وعلاقات الحذف والاختزال والتباينات اللونية. يعكس التكوين قدرة الفنان على الاستلهام من الماضي والتجريب وفق رؤية مستحدثة لجماليات وفلسفة فنون الحضارة الإسلامية.

بالإضافة إلى ما سبق، فقد ارتأت الباحثة تحليل بعض الأعمال الفنية التي وان كانت لا تنتمي إلى مرحلة اتجاه ما بعد الحداثة تاريخيا، إلا أنها تعكس مفهوم اتجاه ما بعد الحداثة كاتجاه فني معاصر قائم على الاستلهام من الماضي والمزاوجة بين الطرز المختلفة. وتتمثل في الآتي:

مما سبق، ندرك كيف أن مجموع هذه التكوينات على اختلاف رؤاها الفنية ودلالاتها الرمزية ووسائطها التشكيلية، تعكس رؤية جديدة في استلهام وتناول المفردات التراثية والطرز الفنية السابقة وفق بعد تشكيلي معاصر قادر على مخاطبة الحس الجمالي لدى فناني ومتذوقي هذا العصر. وهذا ما يمثله احد مفاهيم ونظريات اتجاه "ما بعد الحداثة".
وعليه، ووفق التفاعل مع ما تؤكده معطيات هذا العصر الفكرية والفلسفية والتشكيلية، ومن خلال ما تناولته الباحثة من دراسة وتحليل لمفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة" كبعد فلسفي قائم على الانفتاح والتعايش مع الثقافات والطرز الفنية الأخرى، فان الباحثة ترى بضرورة وإمكانية الاستفادة من هذه المفاهيم والنظريات الحديثة في استحداث تصميمات زخرفية قائمة على الجمع بين زخارف بعض فنون الحضارات السابقة، والتي تتمثل هنا-في هذه الدراسة- في كل من زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية. وسوف تتناول الباحثة في الفصل القادم دراسة تاريخ العناصر الزخرفية عبر بعض العصور بشكل موجز للوقوف على بدايات ونشأة الزخرفة كمجال فني هام والوقوف على أهم الطرز الفنية السابقة والتي كان لها دور هام في تطور العناصر الزخرفية عبر العصور المختلفة خاصة العصور الإسلامية.
ثم تنتقل إلى دراسة تفصيلية لتاريخ كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من حيث نشأتها وأبعادها الفلسفية والدينية ومراحل تطورها بالإضافة إلى سماتها وما تميزت به من عناصر زخرفية مختلفة عكست طابعا فنيا فريدا لكلا الحضارتين.



الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الاسلامية
١) الاسرة١٨- عصر الدولة الحديثة	٢) ق.١٦م- العصر الصفوي
٣) عصر الدولة الحديثة	٤) ق.١٣م- العصر المغولي
٥) الاسرة١٣- عصر الدولة	٦) ق.١٥م- العصر المغولي (التيموريون)
٧) الاسرة١٩- عصر الدولة الحديثة	٨) ق.١٣م- العصر المغولي



١٠) ق.١٦م- العصر العثماني	٩) الاسرة١١،١٢- عصر الدولة الوسطى
١٢) ق١٣م/٧هـ- العصر السلجوقي	١١) الاسرة١٨- عصر الدولة الحديثة
١٤) ق.١٦م- العصر العثماني	١٣) الاسرة- عصر الدولة الحديثة

(جدول ١/ أ)

اهم انماط أو مظاهر التعبير المختلفة القائمة على مفهوم "الرؤية التعددية" في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

١: تكوين يصور وليمة- مقبرة "رخ مي رع"- طيبة/ ٣: تكوين زخرفي يصور منظرا للصيد/ ٥: تكوين زخرفي لبركة ماء يحيط بها مجموعة من الازهار والاشجار المتنوعة/ ٧: تكوين زخرفي يمثل بردية "الحساب" حيث نلاحظ "ايزيس" و"اوزوريس" و"تحوت" وريشة العدالة والحق "ماعت" و"انوبيس" والمتوفي، كل في وضعه حسب وظيفته ورتبته/ ٩: تكوين يصور منظرا للصيد- مقبرة "خنمحوتبي"- بني حسن- عهد "سنوسرت الثاني"/ ١١: تكوين يصور الاحتفال بمنح "نفر حوتب" القلادة الملكية- مقبرة "نفر حوتب"- عهد "تحتمس الثالث"/ ١٣: تكوين زخرفي يصور"نفرتاري"- مقبرة "نفرتاري"- وادي الملكات- طيبة.

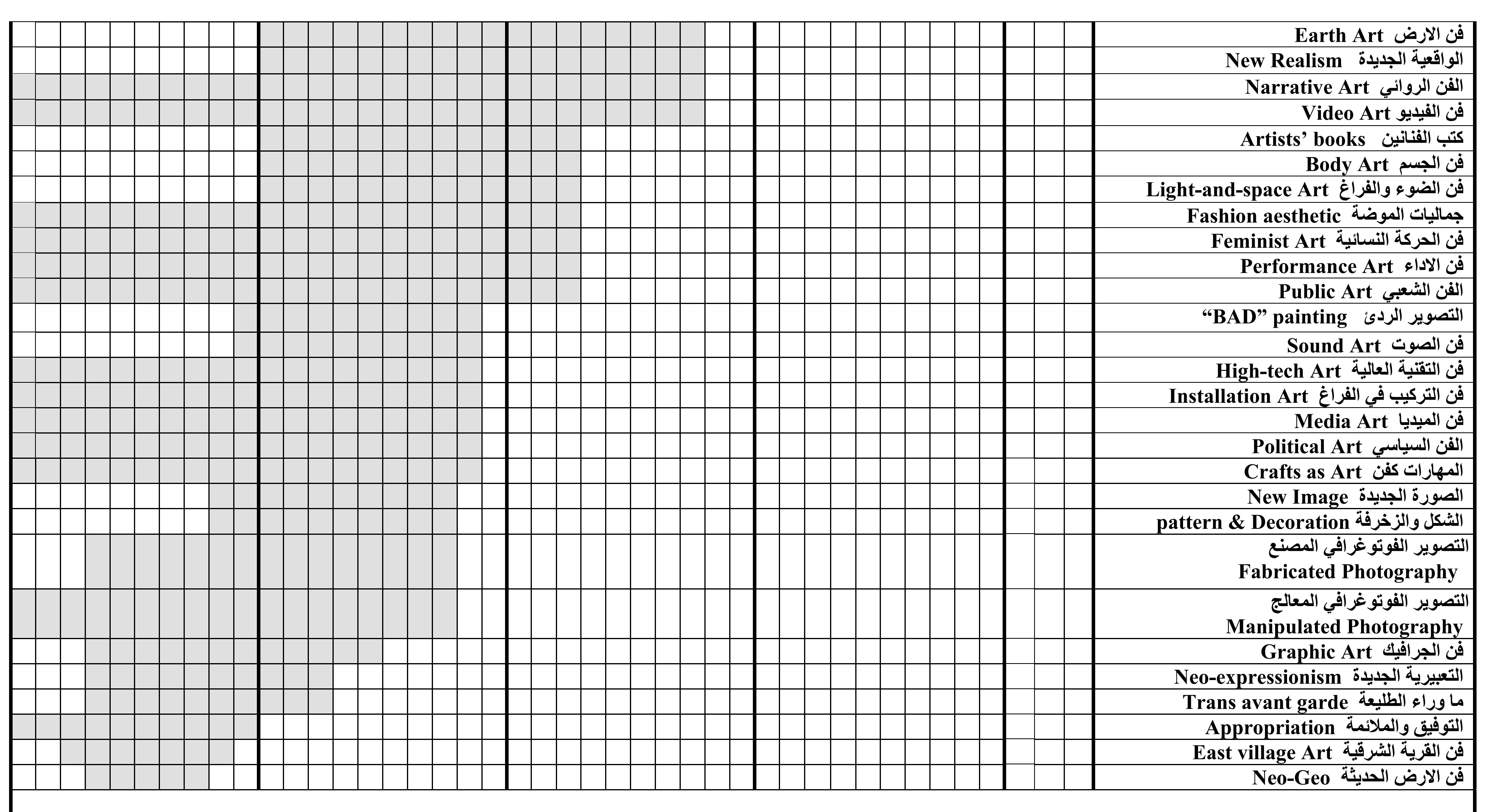
٢: تكوين زخرفي من مخطوطة "خمسة نظامي" للشاه "طهماسب" يصور عجوز تصحب المجنون إلى دار ليلى- تبريز- ايران- عام ١٥٣٩-١٥٤٢م/ ٤: تكوين زخرفي للغلاف الداخلي للجزء (١٧) لمخطوطة "كتاب الاغاني" يصور الخليفة محاط باتباعه- الموصل- العراق- عام ١٢١٧-١٢٢٠م/ ٦: تكوين زخرفي لمخطوطة "بستان سعدي" لـ"بهزاد"- هراة- اسيا الصغرى (افغانستان) / ٨: تكوين زخرفي لمخطوطة رقم (٤٣) من "مقامات الحريري" لـ"الواسطي" يصور "ابو زيد السروجي" و"الحرث بن همام" على مقربة من احدى القرى- بغداد- عام١٢٣٧م/ ١٠: تكوين زخرفي لمخطوطة "سليمان نامة" - عهد "سليمان القانوني" او "سليمان الثاني"- عام١٥٥٨م/ ١٢: تكوين زخرفي لمخطوطة "كتاب الترياق" لـ"جالينوس" يصور منظر في البلاط الملكي- شمال العراق/ ١٤: تكوين زخرفي لمخطوطة "شاهنامة" "سليم خان" لـ"القمان"- عام١٥٨١م.

(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٢٣،٨٥٧،١،٨٥٣،٩٣٩،٩٢٥،٩٣٠)

و(عن: الباشا، ١٩٩٩، ص٣٨٢،٢٤٩،٢٦٧،٣٣٤) و(عن: بهنسي، ١٩٨٦، ص٥١٠، ٤٩١)

و(عن: آبا، ١٩٨٧، ص ٣٠٧،٢٩٩)

١٩٨٠ 1980	١٩٧٠ 1970	١٩٦٠ 1960	١٩٥٠ 1950	١٩٤٠ 1940	الاتجاهات Movements
					التعبيرية التجريدية(Abstract Expressionism)
					الكبرا (Cobra)
					الاسلوب الشكلي بمنطقة باي (Bay area figurative style)
					التجميع (Assemblage)
					الفن اللاشكلي (Art Informel)
					نحت الخردة (Junk Sculpture)
					التصوير ذو المجال الملون (Color field Painting)
					صور شيكاغو (Chicago Imagism)
					الدادا الجديدة (Neo Dada)
					نحت السيراميك (Ceramic Sculpture)
					المواقفية (Situationism)
					الواقعية الجديدة (Nouveau Realisme)
					فن العامة (Pop Art)
					التصوير ذو الحافة الحادة(Hard edge Painting)
					الحركة/ الفن الحركي(Action/Actionism)
					جمالية لقطات التصوير (Snapshots Aesthetic)
					احياء الطباعة Print Revival
					التدفقية Fluxus
					الكانفس ذو الشكل المحدد Shaped Canavas
					الاختزالية Minimalism
					فن الحدث Happening Art
					فن الخداع البصري Op Art
					منظر لوس انجلوس "look" Los Angeles
					فن المعالجة Process Art
					الفن والتكنولوجيا Art and Technology
					الفن المرتعد (الذعر) Funk Art
					الواقعية الفوتوغرافية Photo-realism
					الفن الفقير Arte povera
					فن المفاهيم Conceptual Art



(جدول ١/ب)

اهم الاتجاهات الفنية في مرحلة اتجاه" ما بعد الحداثة" والفترة التاريخية لكل منها (بداياتها- استمراريتها- نهاياتها)

(عن: Atkins, 1997, p126-128)



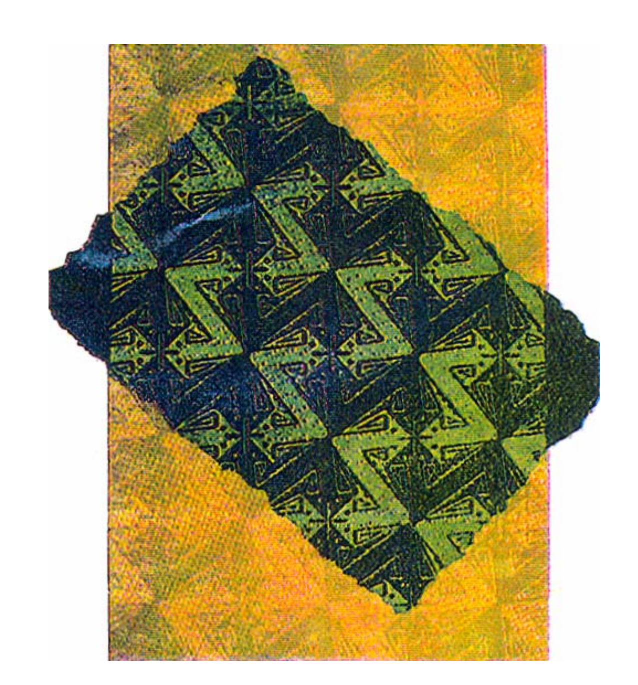
(شكل ٦)
"جاكلين نيونسيل" (Jaklin Newncel)
"هندسة مقدسة"- ١٩٩٤م
زيت على خشب- ٨٠سم
(عن: زكي، ٢٠٠١، ص٢٠)



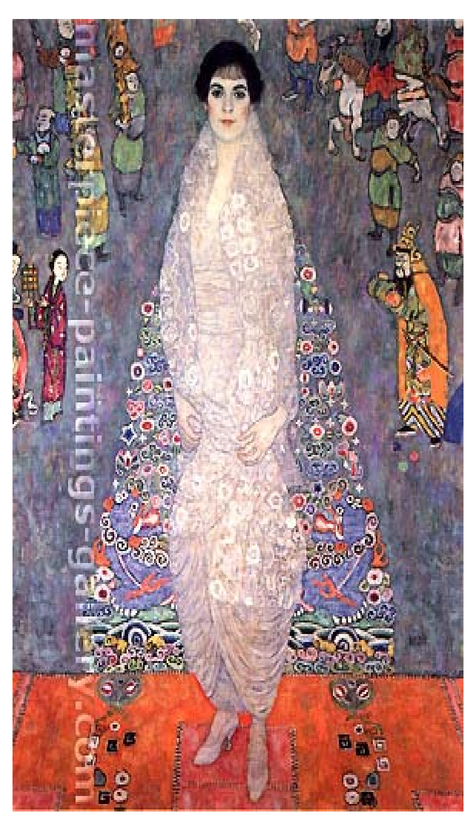




(شكل ٧/أ، ب، ج)
"نانسي سبيرو" (Nancy Spero)
الاعلى: (أ) "اسود واحمر-٣" "Black and the Red III - 3" - ١٩٩٤م- زيت على توال- ٨٢×٤٧,٥ إنش
الوسط: (ب) "نساء نائحات-٣" "Mourning Women No. 3" - ١٩٨٩م- طباعة يدوية وكولاج على ورق- ٦٤ × ٩٧سم
الاسفل: (ج) "آزور-٢" "Azur - 2" - ١٩٩٤م- زيت على توال- ٨٢× ١٧ إنش
(عن: http://www.artnet.com/galleries/ nancy-spero-mourning-women-no-3.html)
(عن: http://www.magnoliaeditions.com/IndexFrame.html)
(عن: http://www.procuniarworkshop.com/home/index/artists_home.html)



(شكل ٨)
"ادواردو جابرييل بيبي"
(Edwardo Gabrial Beby)
"معتقدات سحرية من اجل المطر"- ١٩٩٦م
رسم وقص ولصق- ٤٠×٣٠سم
(عن: زكي، ٢٠٠١، ص١٩)





(شكل ٩/ أ، ب)
"جوستاف كيلمنت" (Gustave Klimt)
(أ) اليمين:"Expectation"- ١٩٠٥-١٩٠٩م- وسائط متعددة- ١٩٣,٥ × ١١٥ سم
(ب) اليسار: " Portrait of Baroness Elisabeth Bachofen-Echt "- ١٩١٤م- زيت على توال- ١٢٨ ×١٨٠سم
(عن: www.abcgallery.com/K/klimt/ Cartoon for the Frieze of the Villa Stoclet in Brussels
Expectation_ - Olga's Gallery.htm)
(عن: www.masterpiece-paintings-gallery.com
(Baroness Elisabeth Bachofen-Echt Portrait Gustav Klimt oil painting reproduction art.htm



(شكل ١٠)
"انام هوك" (Enam Huque)
"بدون عنوان"- ١٩٩٦م
نسخة فوتوغرافية بالاكريليك والقلم الرصاص والالوان
على ورق- ٦٣,٤×٤٩ سم
(عن: زكي، ٢٠٠١، ص٢١)

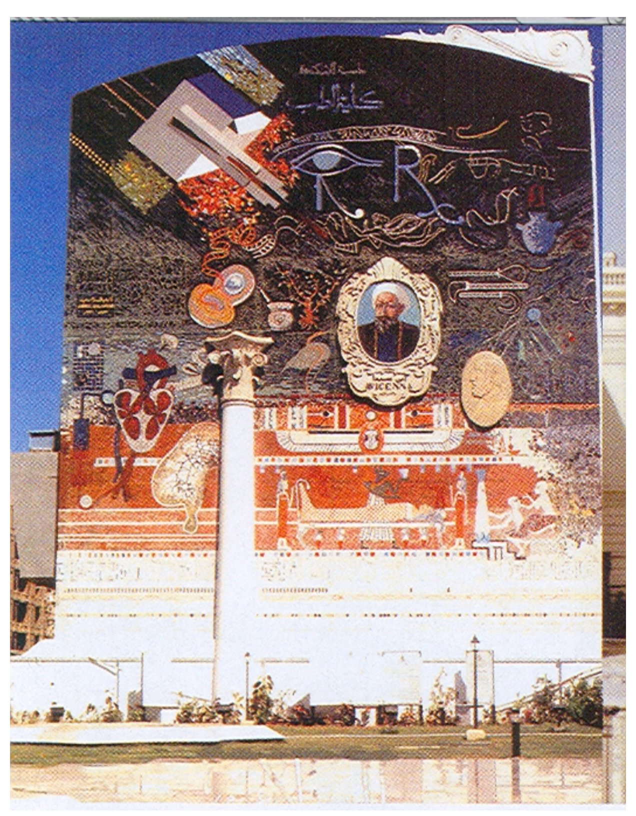


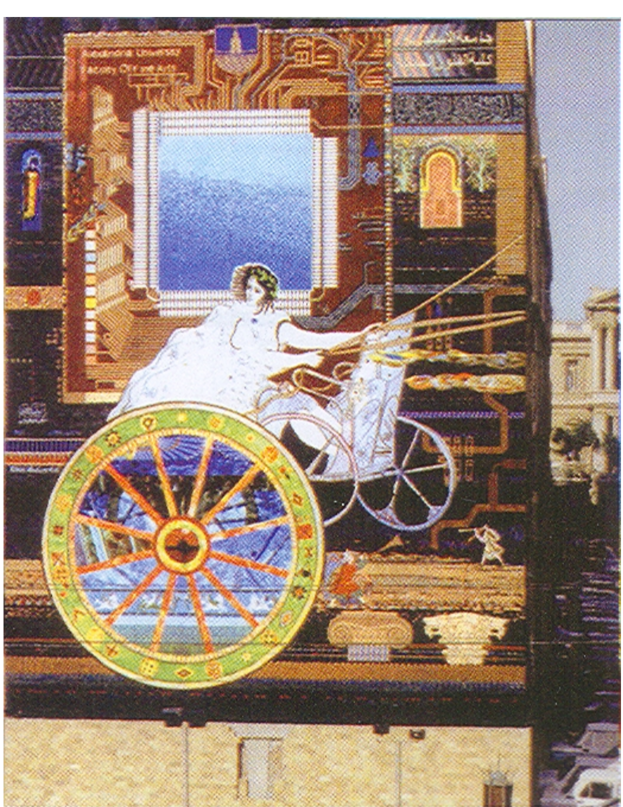


(شكل ١١/ أ ، ب)
"دولونا روبرتس" (Dolona Roberts)
اليمين: (أ)- "المجلس" "Council"- ١٩٩١م- أكريليك على توال- ٦٠ × ٥٨ سم
اليسار: (ب)- "Tablitai Three 1"- ١٩٩٠م- أكريليك على توال- ٦٠ × ٥٨ سم
(عن: www.dolonaroberts.com)

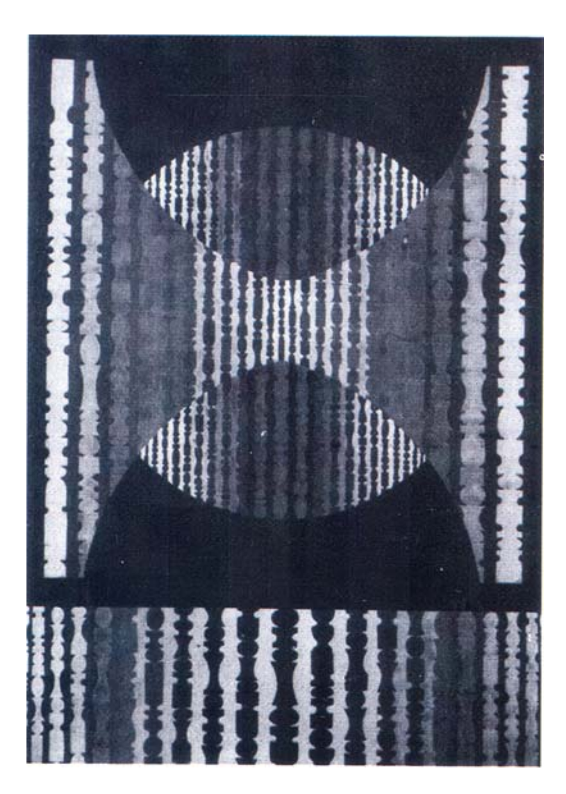


(شكل ١٢)
" عبدالله عبدالكريم الشيخ"
زيت على توال
(عن: العبد، ٢٠٠٤، ص١٢٠)

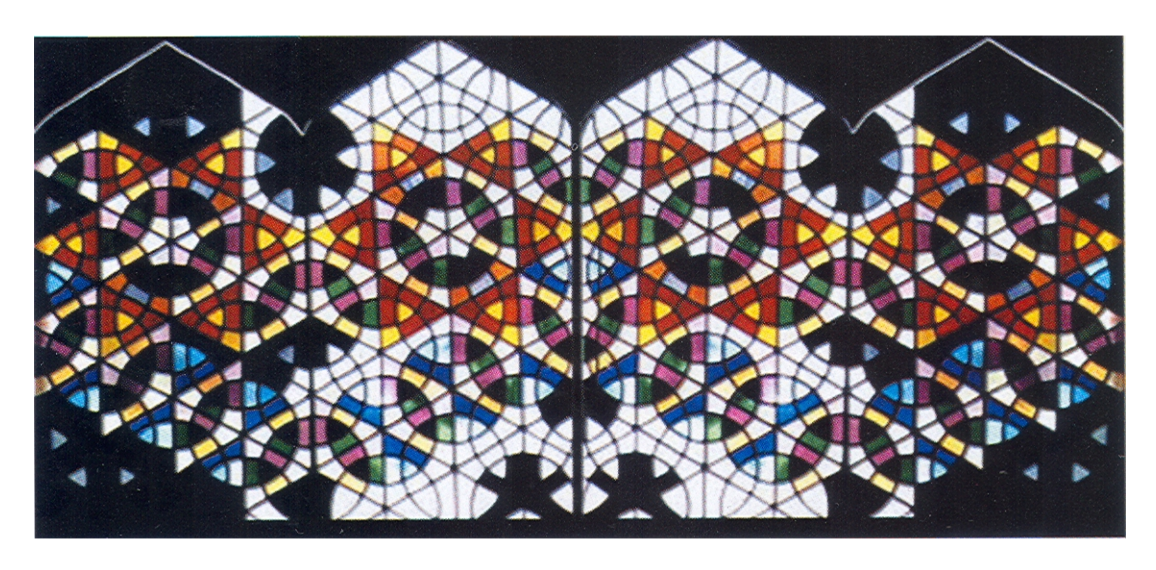




(شكل ١٣/ أ ، ب)
"عبدالسلام عيد"
الاعلى: (أ) "جدارية كلية الطب"-جامعة الاسكندرية- ١٩٩٦م- وسائط متنوعة- مساحة ٤٠٠م٢
الاسفل: (ب) "جدارية كلية الفنون الجميلة"-جامعة الاسكندرية- ١٩٩٧م- وسائط متنوعة- مساحة ٢٠٠م٢
(عن:.htm _الموقع الرسمي لمدينة الإسكندرية www.Alex4all.com)
و(عن: سيدتي، ٢٠٠٣، ص٤٢)



(شكل ١٤)
"صالح رضا"
"بدون عنوان"- زيت على توال
(عن: زينهم، ٢٠٠١، ص٢٦٤)



(شكل ١٥)
"محمد زينهم"
"بدون عنوان"- زجاج معشق
(عن: زينهم، ٢٠٠١، ص٢٨٤)

الباب الثالث

العناصر الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

الفصل الأول: الحضارة المصرية القديمة

- مقدمة

(نشأتها وفلسفتها وأهم العوامل المؤثرة في فنونها وأهم المراحل التاريخية التي مرت بها)

- أهم السمات التي تميزت بها الحضارة المصرية القديمة
- أهم السمات العامة في الحضارة المصرية القديمة
- أهم السمات الفنية الخاصة في الحضارة المصرية القديمة
- العناصر الزخرفية في فن الحضارة المصرية القديمة

الحضارة المصرية القديمة

• نشأة وتطور الفن في الحضارة المصرية القديمة

"إن الحضارة هي انعكاس لمجمل النشاط الإنساني من نشاطات فكرية واجتماعية واقتصادية ودينية وفنية". (حلاق، ١٩٩١)٩

لكل شعب من الشعوب التي أسهمت في صنع حضارة الإنسان دور ومكانة مميزة في التاريخ تظهر من خلال ما خلفته من آثار فنونها المختلفة. وتعد الحضارة المصرية القديمة من أولى الحضارات – إن لم تكن أقدمها - نشأة في تاريخ البشرية لما لها من جذور عميقة ضاربة في القدم، كما أنها تنفرد بقيمة فنية هامة بين الحضارات لاحتوائها على أسس ومفاهيم فنية باتت من أهم اللبنات الرئيسية في تاريخ الفن الإنساني بشكل عام. وقد كان للأفكار الفلسفية التي تضمنتها هذه الحضارة أكبر الأثر في إرساء هذه الأسس والمفاهيم الفنية التي حكمت معظم إنتاجها الفني. (صدقي، ١٩٧٦)٥٦ هذا الإنتاج الذي تتراءى فيه طبيعتهم ومشاعرهم، ويشتمل على آدابهم وعاداتهم، وتنعكس من خلاله أصداء حياتهم السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى ما يعكسه من قدرة الفنان المصري في معالجة الكثير من الخامات الصعبة التطويع وإخراجها بأجمل النقوش أو الزخارف. (شكري، ١٩٩٨)٣

كما أنه لا يخفى ما للمفاهيم الفنية في الحضارة المصرية من أثر على منحى التطور الفني الذي تميزت به الحضارات الأخرى التي ظهرت فيما بعد. (ألدريد، ١٩٩٨)٧

ويذكر دينيسون روس (Denison Ross)♦ في أحد كتبه "مصر هي مهد الفنون، ولولا بقاء كثير من آثارها الأولى حتى يومنا هذا لقامت معلوماتنا عن التاريخ الأول للفنون على الحدس والتخمين. وكلما زدنا علماً بأعمالها تبين لنا ما تدين به الفنون المتأخرة لمصر". (يوسف وخفاجي، ١٩٤٩)٢١

فالفن في حقيقة أمره تعبير صادق عن حياة الشعوب واتجاهاتها الفكرية والتطور في مفاهيمها الدينية والاجتماعية وظروفها الطبيعية. ولهذه المفاهيم بصفة عامة دور هام في تكيف الأساليب الفنية لتلك الشعوب. "وإذا أردنا أن نفهم فناً ما، وجب علينا أن نبدأ بالتعرف على العوامل التي أثرت به وخصائصه والجو الذي نشأ فيه". (كمال، ١٩٩٨)٣

لذا كان من المهم الوقوف على أهم العوامل المؤثرة في الحضارة المصرية القديمة. فدراسة هذه العوامل تساعد في فهم واستيعاب وتحليل ما تحويه هذه الحضارة من أبعاد فكرية وفلسفية، كان لها الأثر في تكوين فنونها الزخرفية وطابعها الفني الخاص.

• العوامل المؤثرة في فنون الحضارة المصرية القديمة

تنقسم العوامل المؤثرة في فنون الحضارة المصرية القديمة إلى كل من:

١. العوامل الطبيعية
٢. العوامل الاقتصادية (التجارية) والسياسية
٣. العوامل الاجتماعية
٤. العوامل الدينية

• فلسفة الفن في الحضارة المصرية القديمة

يعد اعتقاد "البعث والخلود" من المحاور الرئيسية التي دار الفن المصري القديم في فلكها. لذا اهتم ببناء القبور لتدفن بها الأجساد التي كان يعتقد بأن الروح ستعود إليها في القبر. (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)٦٠ وكانت معظم أعماله الفنية تتناول موضوعات عدة كالبعث ورحلة المتوفى والحساب "شكل ٥٠"

♦ سير دينسون روس (Denison Ross) مدير مدرسة العلوم الشرقية بانجلترا. له مؤلفات عدة في العلوم الشرقية، كما انه ألف مع مجموعة من علماء الإنجليز كتاب "الفن المصري في جميع العصور" والذي قدِّم إلى ملك مصر. (يوسف وخفاجي، ١٩٤٩)٢١

والخلود وأرض النعيم والقرابين والموت والنائحات والملوك. (محمد،١٩٨٠)[٣٥٨] "أي أن هذه التكوينات الفنية في معظمها تمثل تكراراً للزمن القديم الذي عاشه المتوفى". (صدقي، ١٩٧٦)[١٢٣]

- **المراحل التاريخية التي مر بها الفن في الحضارة المصرية القديمة**

مرت الحضارة المصرية بعدة مراحل تاريخية، إلا انه لا يمكن تحديد تاريخ الفترات التي مرت بها الحضارة المصرية القديمة دون تجاوز التاريخ الحقيقي لتلك الفترة أو الحقبة بنحو قرن زيادة أو نقصا. (السيد، ١٩٨٧)[٢٥] ويقدر العالم "بتري" (Petrie)♦ الذي حدد بدايات الحضارة المصرية القديمة إلى ١١٠٠ قبل الميلاد أي في أواخر العصر الحجري القديم (Paleolithic) وأوائل العصر الحجري الأوسط (Mesolithic). وهناك من العلماء من يقدر بأن جذور هذه الحضارة ترجع إلى أواخر العصر الحجري الحديث (Neolithic) الذي استمر ما بين (٨٠٠٠ ق.م.–٤٠٠٠ ق.م.). (فارس، ١٩٨٠)٢٣ كما يذهب بعض العلماء إلى تقدير بدايات الحضارة المصرية حوالي عام ٧٠٠٠ق.م. والبعض الآخر قدره إلى حوالي عام ٦٠٠٠ ق.م. (يوسف ومصطفى، ١٩٤٨)١٦
وبغض النظر عن هذه الفوارق التاريخية، تظل الحقيقة الثابتة بأن هذه الحضارة تعد أولى حضارات التاريخ البشري عامة. ونحن هنا بصدد الكشف عما مر به الفن في الحضارة المصرية من مراحل تاريخية حتى اتخذ ذلك الطابع المميز الذي تنفرد به الحضارة المصرية القديمة. وتتمثل أهم المراحل التاريخية لهذه الحضارة فيما يلي:

١. عصر الأسرات المبكرة أو العصر العتيق (Archaic Age)
٢. عصر الدولة القديمة (The Old Kingdom Age)
٣. عصر الدولة الوسطى (The Middle Kingdom Age)
٤. عصر الدولة الحديثة (The New Kingdom Age)

- **السمات التي تميزت بها الحضارة المصرية القديمة**

تعد فنون الحضارة المصرية القديمة شهادة على ما بلغته هذه الحضارة من قيمة عالية وتكامل في الصياغة الفنية وفي التعبير عن المعتقدات. وقد أكسبها ذلك طابعا خاصا تميزت به عبر آلاف السنين. هذا الطابع المصري القديم له عدد من السمات العامة وعدد من السمات الفنية الخاصة التي يرتبط بعضها بالنظم أو الأسس البنائية ويرتبط بعضها الآخر بالقيم الفنية أو الجمالية. وقد التزم الفنان المصري القديم بهذا الطابع الخاص في معظم إنتاجه الفني مما ساعد في تشكيل فنون الحضارة المصرية القديمة.

- **أولا: السمات العامة في الحضارة المصرية القديمة**

تكاد تنحصر في ثلاثة سمات تعد من أهم ما اتصفت به الحضارة المصرية القديمة. كما أنها أيضا تعد من السمات التي تشترك فيها معظم الحضارات المختلفة.

١. الاستلهام من الطبيعة

استطاع الفنان المصري القديم ان يتفاعل مع الطبيعة ويستلهم عناصره الزخرفية منها ويقوم بمحاكاتها وتمثيلها في اقرب شكل لها أحياناً، وتبسيطها وتحويرها أحياناً أخرى وفق قواعد وأسس ومفاهيم فلسفية خاصة.

٢. المعتقدات الدينية

يعد البعد الديني الفلسفي محورا أساسيا في تاريخ الفن المصري القديم بما يتضمنه من معتقدات رمزية ومفاهيم فلسفية انعكست على معظم التشكيلات الفنية بمختلف مجالاتها.

٣. فن جماعي

♦ ويليام ماثيو فلندرز بتري (W. M. Flanders Petrie) أستاذ في علم المصريات، اهتم بدراسة الفترات المختلفة للحضارة المصرية، من كتبه (Prehistoric Egypt). (علام، ١٩٩٢)[٢٦]

"تميزت فنون معظم الحضارات القديمة بأنها إنتاجاً جماعياً وليست إنتاجاً فردياً. فالمجتمع آنذاك كان يفرض طرازاً متزمتاً من الجماعية الوثيقة". (فيشر،٢٠٠٢)[٥٣] ويتصف الفن المصري القديم بأنه فن جماعي، حيث أن العمل الفني غالباً ما يتم بتضافر جهود عدد من المختصين في مجالات مختلفة. فلكل من الرسامون والمصورون والحفارون والصُّياغ والنحاتون دوره في عملية الإنتاج، وأي تغيير يطرأ على العمل لا يحدده سوى المشرف المصمم لهذا العمل. (ألدريد،١٩٩٠)[٣٢] فالعمال على درجات مختلفة ولكل منهم عمله ولقبه الخاص به. فهناك "رئيس النحاتين" و"رئيس المصورين" وغير ذلك. (شكري، ١٩٩٨)[٨٠-٨١] ونلاحظ في الفن المصري القديم أيضاً أنه في الغالب نتاج فني من غير أسماء، إذ نادراً ما نلحظ تكوين قد ذُيل بتوقيع فنان بعينه. (صدقي،١٩٦٧)[١٢]

كل هذه العوامل أو الأسباب ساعدت في فرض الاتجاه الجماعي في العمل الفني وبالتالي في تكوين طابعاً فنياً مميزاً للحضارة المصرية القديمة.

• <u>ثانيا: السمات الفنية الخاصة في الحضارة المصرية القديمة</u>

وهي تعد من السمات التي قد تشترك في بعضها معظم الحضارات المختلفة.

١. <u>التكـويــن</u>

كان التكوين في عصر ما قبل الأسرات في بداياته يوزع الوحدات إما متناثرة على السطح وبشكل غير منتظم أو في صفٍ واحد في مختلف تكويناته الفنية "شكل ٨٨أ،ب". (صدقي،١٩٧٦)[٥٥]

ثم طرأ بعض التطور على قدرة الفنان في التعبير عن موضوعه وذلك من خلال التكوين الجيد، حيث ابتدأ في تنظيم وحداته على السطح في عدة صفوف "شكل ٨٩". كما ظهر التوزيع في صفوف أفقية وعمودية أو رأسية "مما يساعد في إظهار تسلسل الأحداث". (علام،١٩٩٢)[٣١] وقد أخذ هذا النظام يتطور شيئاً فشيئاً عبر مختلف العصور المصرية مما ساعد على ثبات وتوازن الأشكال وتحقيق تكامل زخرفي وجمالي بين عناصر التكوين، حيث اهتم الفنان المصري القديم بعد ذلك بعلاقة الجزء بالكل وعلاقة الشكل بالمساحة من خلال معالجة النسب والفراغات بشكل جيد، كما أدخل عنصر الكتابة على تكويناته المختلفة كعنصر زخرفي بالإضافة إلى ما يحتويه من مضمون "شكل ٦٤أ،ب". وتنوعت الموضوعات التي تناولها التكوين من سياسية واجتماعية ودينية. (محمد،١٩٨٠)[١٣٩،١٤١] ويعتبر الفنان المصري القديم أول من اهتدى إلى القطاع الذهبي♦ في التصميم أو التكوين الفني وذلك منذ عصر الدولة القديمة وخاصة في عهد الأسرة الثالثة. ويظهر ذلك من خلال ما عثر عليه في مقبرة " حسي رع" بسقارة من نقش يمثل " حسي رع" واقفاً ممسكاً بعصا وأدوات الكتابة بيده اليسرى وصولجان بيده اليمنى. ومن التحليل الهندسي لهذا التكوين ثبت كيف أن الفنان المصري استطاع اكتشاف أفضل وأجمل مساحة لتقسيم السطح وذلك لتوزيع عناصره بشكل يريح البصر ويجعل العلاقة بين نسب العناصر متوافقة ومتوازنة، وهو ما يعرف الآن بالقطاع الذهبي في التكوين أو التصميم والذي يتم تحديده من خلال مجموعة من القواعد والقوانين الهندسية الخاصة "شكل ٩٠ ". (رياض،٢٠٠٠)[٢٥٧] وقد لعب الخط في التكوين الفني للحضارة المصرية القديمة دوراً كبيراً سواء من ناحية إحداث وتنظيم إيقاعات متناغمة أو توازن في العمل أو ربط الوحدات المكونة للعمل من خلال قوانين هندسية. كما استخدم الفنان المصري القديم في أعماله الفنية أنواعاً مختلفة من التكوينات كالتكوين الدائري والمربع والمثلث والمستطيل وغيرها "شكل ٩١،٩٢". (محمد،١٩٨٠)[٢٣٧،٢٥٨]

٢. <u>قانون المنظـور</u>

♦ "القطاع الذهبي" أو "النسبة الذهبية"، وهي اكتشاف مصري قديم. وهو لفظ أطلقه عالم الرياضيات اليوناني "اقليدس". وتعرف في عصر النهضة بالنسبة السماوية أو السامية، أما في القرن (١٩م) فتعرف بالقطع أو القطاع الذهبي، وحديثا أطلق عليها الرمز "فاي" " ∅ ". وتقوم القاعدة على ان نسبة:

الجزء الأكبر / الجزء الأصغر = الكل (الجزء الأكبر+ الجزء الأصغر) / الجزء الأكبر = ١,٦١٨ / ١ . وهذه النسبة هي المعامل الثابت التقريبي في المتواليات الهندسية التالية:

٢، ٣، ٥، ٨، ١٣، ٢١، ٣٤، ٥٥، ٨٩، ١٤٤.....وهكذا. (هاشم، ١٩٩٨) ١٤٠ (رياض، ١٩٧٤) ١٥٧،١٤٠

لم يكن الفنان المصري القديم يهتم بقواعد المنظور الصحيحة المتعارف عليها في وقتنا الحالي والتي تقوم على قانون " التضاؤل النسبي Foreshortening"♦ للمرئيات المصورة في اتجاه العمق. (عكاشة،١٩٩١)[٨٥٩] بل لجأ إلى قانون للمنظور خاص به حيث اعتمد في بادئ الأمر لدى رسم موضوعاته وما فيها من أحداث على تقسيم المساحة إلى صفوف. فكان في بعض أعماله يقسم المساحة إلى صفوف مختلفة الارتفاع "شكل ٩٣" و"شكل ٥٨"، وفي بعضها الآخر يقسمها إلى صفوف متساوية الارتفاع "شكل ٩٤" و"شكل ٤٥أ،٦٤ب". وقد تطور بعد ذلك مفهوم المنظور لدى الفنان المصري وذلك من عدة أوجه، منها تغييره لارتفاع الصفوف حسب أهمية العناصر المكونة والأحداث الممثلة في التكوين. فكان أحياناً يصغر ارتفاع الصف الأول وبالتالي حجم العناصر، وأحيانا أخرى يزيد من مساحة ارتفاع الصف الأول ويكبر عناصره بينما يقلل ارتفاع الصف العلوي ويصغر حجم عناصره. مما يؤكد على فهمه ووعيه التام بقواعد المنظور الصحيحة "شكل ٩٥". (صدقي،١٩٧٦)[٨٣]
كما أنه في بعض الأحيان يستخدم الظلال اللونية لإظهار العمق، ويظهر ذلك في مقبرة "نفرتاري" في عهد الأسرة التاسعة عشر ومقبرة "رخ مي رع" "شكل ٩٦" و"شكل ٦٤ب،٩١". (إمام،٢٠٠٢)[٨٧]

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم الفنان قانون المساقط المتعددة (تعدد زوايا الرؤية) في معظم تكويناته. فبالنسبة للتكوينات التي يبرز فيها العنصر الآدمي نجد الفنان المصري قد واءم في التكوين الواحد بين الأوضاع المقابلة والجانبية والثلاثة أرباع. ويرجع سبب ذلك إلى حرص الفنان على إبراز العنصر من أحسن زاوية وصياغته في أبلغ ما يكون "شكل ٩٦". أما بالنسبة لرسم الحدائق والمناظر الطبيعية والحجرات وما بداخلها فقد كان يجمع فيه بين المسقط الأفقي والجانبي والرأسي على حسب العناصر المكونة للتصميم ومكانها والهدف من صياغتها. ويظهر ذلك في مناظر القربان و"شكل ٩٧" الذي يمثل منظراً لحديقة بها أشجار وأزهار وبركة سمك وطيور. (عكاشة،١٩٩١)[٨٤٩] فالفنان المصري القديم كان يسعى دائماً لترجمة الأشياء كما يعرفها وليس كما يلاحظها، فهو يعبر عن طبيعة وجوهر الأشياء الباقي للأبـد. (Wilson,1998)[12]

٣. النظام أو الأسلوب الهندسي في بناء العمل الفني

عمد الفنان المصري القديم بناء أعماله وفق أسس هندسية جعلت منها فناً متميزاً له من الصفات ما أخذ يتطور حتى صار طابعاً مميزاً للحضارة المصرية القديمة. (شكري، ١٩٩٨)[٦٥] ويميل الفنان المصري إلى الاتجاه الهندسي في صياغة معظم عناصره المختلفة وتكويناته بهدف الوصول إلى النظام. فالتكوين لديه يمثل الكون وينطبق عليه ذات القوانين الهندسية التي يتميز بها الكون. ولقد تأمل الفنان المصري القديم الطبيعة ودرسها ولاحظ ما فيها من سيادة لقوانين ونظم متشابهة كأوراق النبات والأزهار والأشجار والجبال ونسيج العنكبوت والإنسان وحركة النجوم وغيرها، فهي تدل على أن هناك نظام كوني يحكم الأشياء وأن هذا النظام ما هو إلا نظام هندسي يخضع لقوانين رياضية تحدد تركيب وملامح هذه الأشياء. وقد كانت الأعداد بمثابة مفتاح المعرفة لديهم فقد ساعدتهم على وضع بعض القوانين التي تقوم على حسابات هندسية معينة. (صدقي،١٩٧٦)[٥٨،٥٩،٦٤]
وقد كان الفنان المصري القديم يعتمد في تطبيق قوانينه على استخدام بعض الأشكال الهندسية (كأداة) والتي منها المثلث قائم الزاوية. ويُعرف أيضا بـ"المثلث المقدس"، ويُعتقد أن الفنان المصري استوحى هذا الشكل الهندسي من حجر منشوري أو هرمي مقدس في مدينة "هليوبولس" يُسمى حجر "البنبن" "benben". (ألدريد،١٩٩٠)[١٥،٨٥]

- **أهم القوانين الهندسية التى تحكم بناء العمل الفنى فى الحضارة المصرية القديمة**

أ) خط الأرض

وهو عبارة عن خط أفقي يمثل الأرض التي يقف عليها جميع الكائنات. وهو يمثل في معظم التكوينات الخطوط المستقيمة السميكة التي تفصل بين الصفوف في التكوين "شكل ٩٩".

♦ إيحاء بالعمق الفراغي أو البعد الثالث في سطح العمل عن طريق تصغير أبعاد وأحجام الأشياء شيئا فشيئا. (عكاشة،١٩٩١)٨٥٩

ب) الخطوط المرشدة

وهي خطوط رأسية محددة عليها نقط وتقطعها خطوط أفقية في عدة مستويات وذلك لتحديد نسب الأشكال كأجزاء الجسم المختلفة، كما في "شكل ١٠٠" حيث نلاحظ أن قامة الرجل عادةً ما تكون بست (٦) وحدات. والوحدة هنا تمثل المسافة بين النقطة والنقطة. (شكري، ١٩٩٨)[٥٥،٦٠]

ج) الشبكيات

اعتمد الفنان المصري القديم في تصميم وتكوين معظم أعماله سواء الزخرفية أو التصويرية على شبكيات مربعة (عمودية ومائلة) أو مثلثة أو مستطيلة، وذلك لتحديد نسب العناصر وضبطها بالإضافة إلى استخدامها كوسيلة لتكبير الرسوم عند تنفيذها على مساحات اكبر "شكل ١٠١، ١٠٢". (Wilson,1998)[12,13] وعادةً ما تكون الشبكية ذات مربعات متساوية الأبعاد وكل ضلع من أضلاع هذه المربعات يمثل وحدة طولية تسمى "قبضة اليد المضمومة"، وهي تساوي (١,٣) كف أو كفاً واحداً مضافاً إليه عرض إصبع الإبهام. (بيك،١٩٩٧)[٨٥]

د) قانون النسب

ويطلق عليه أيضاً معيار النسب، وهو يترافق عادةً مع قانون استخدام الشبكيات. ويساعد قانون النسب في تحديد نسب الأشكال، فبالنسبة للعناصر الآدمية كان طول الجسم البشري منتصباً يمثل بثمانية عشر (١٨) مربعاً بحيث يشغل الرأس – من غير الشعر- مربعاً واحداً، ويلي ذلك الشعر الذي يشغل مربعاً واحداً، وبالتالي يصبح المجموع تسعة عشر (١٩) مربعاً. ويختلف هذا القانون في حالة الجسم البشري جالساً حيث يشمل خمسة عشر (١٥) مربعاً، أما المسافة بين القدمين فتشغل ثلاث (٣) مربعات. (عكاشة،١٩٩١)[٨٨٩]

وكذلك الحال بالنسبة للزخارف، فبواسطة الشبكيات القائمة على المحاور المتعامدة والمائلة والاستفادة من معيار النسب استطاع المصريون القدماء صياغة الكثير من العناصر المختلفة (نباتية وهندسية وحيوانية وغيرها) وفق تكوينات زخرفية متنوعة "شكل ١٠٣". (Wilson,1998)[12,54,55]

كما أنهم كانوا يراعون النسب في الشكل الواحد وبين العناصر المكونة للتصميم حسب أهميتها والهدف منها. فالفنان المصري القديم تميز بقوانين للنسب خاصة به عند رسم الأشخاص وعند تقسيم العمل أو المساحة وعند رسم وتنفيذ الوحدة. ويؤكد العالم "ايريك آيفرسن Erik Iversen"• في أحد كتبه أن قانون النسب قد ظهر في عهد الأسرة الأولى واستمر بعد ذلك كما هو إلا في حالات قليلة حيث لحقه بعض التغيير. (بيك،١٩٩٧)[٨٦] (الشال وآخرون،٢٠٠٠)[١٢٦]

هـ) قانون المتعامدين

يطلق عادةً على المساقط أو المحاور الرأسية والأفقية في العمل الفني. ويمكن أن يطلق أيضا على التقسيمات الرأسية والأفقية التي تقوم عليها بعض الشبكيات الزخرفية. ويعد الفنان المصري القديم أول من استخدم المساقط الأفقية والرأسية في التكوين الواحد، حيث عمد لدى تناول بعض موضوعاته سواء الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو غيرها إلى تقسيم سطح العمل إلى مساحات طولية وعرضية وفق مساقط رأسية وأفقية، وذلك بهدف توزيع عناصره الزخرفية ورسوماته وذلك من خلال نظم تكرارية مختلفة تعطي إحساساً بالتنظيم والوحدة والإيقاع. فهاتين العلاقتين (الأفقية والرأسية) تؤثران في البناء التصميمي للعمل الفني " شكل ١٠٤أ،ب،ج" و"شكل ٨٤". (عكاشة،١٩٩١)[٨٤٩،٨٧٢]

"ويعتقد أن فكرة التعامد هي ناتجة عن رؤية الفنان المصري لهذه الدنيا في أنه يقطعها محوران متعامدان، الأول هو مجرى النيل من الجنوب إلى الشمال، والثاني خط عبور الشمس من الشرق إلى الغرب في صفحة السماء، ورؤيته أيضاً للسماء وكأنها مرفوعة بأقطاب من أركانها الأربعة". (ألدريد،١٩٩٠)[١٥] وقد ساعدت هذه القوانين في مجموعها على تنظيم وثبات واستقرار العناصر،

• ايريك آيفرسون Erik Iversen: عالم مصريات دانمركي، كرس حياته في دراسة تاريخ الحضارة المصرية القديمة وبخاصة ما تقوم عليه من فلسفة ومعتقدات مثل "البعث والخلود". له عدة مؤلفات حول الرموز والكتابات وتاريخ الحضارة المصرية.
http://www.learn.columbia.edu/introarch/pages/lect2_notes.html

وعلى رسمها بدقة وبنسب ثابتة صحيحة وعلى أبعاد مناسبة. (شكري، ١٩٩٨)[٥٦] بمعنى آخر تنظيم العلاقات بين العناصر بعضها ببعض وبين المساحات المحصورة بينها بالإضافة إلى تحقيق الترابط بين عناصر التكوين.

٤. التسطيح

تميز الفن المصري القديم كما ذكرنا سابقاً بأنه فن لا يهتم بقواعد المنظور. فهو فن ذو بُعدين، وقد ينطبق ذلك على المنحوتات ذات الأبعاد الثلاثية، فهي في الأصل عبارة عن رسوم أولية ذات بُعدين يتم تخطيطها على جوانب الكتل الحجرية. (Wilson, 1998)[12]

"وحيث أن الفنان المصري القديم كان يلجأ لدى صياغة عناصره إلى تضمينها كل المعالم الأساسية الهامة التي يعبر بها عن ماهيتها وجوهرها"، (بيك،١٩٩٧)[٧٧] فإن ذلك دفعه إلى استخدام أسلوب التسطيح والذي يعد أحد الأساليب الفنية الهامة التي ظهرت في الفن المصري القديم ولازمته على مدى تاريخه الطويل دون تغيير جوهري حتى أضحت سمة من سماته. فالفنان المصري القديم لجأ إلى تسطيح رسومه وأشكاله الزخرفية المختلفة من خلال تمثيلها باستخدام البعدين (الطول والعرض) فقط "شكل ١٠٥أ،ب ". ولم يمثل البعد الثالث (العمق) – والذي يفصل الشكل عن الأرضية- في معظم تكويناته، إلا في حالات قليلة جداً حيث كان يستخدم التصغير "شكل ٩٥" والتلوين بالظلال "شكل ١٠٦أ،ب" اللذان يساعدان على إيجاد البعد الثالث في اللوحة المسطحة. (صدقي،١٩٧٦)[٥٧]

وقد ساعدت سمة التسطيح العلماء على تحديد الهدف من الفن المصري القديم، وهو خدمة معتقد البعث والخلود، فهذه السمة تعد أحد الأساليب التي استخدمها الفنان المصري القديم لحفظ الفن واستمراريته. فتسطيح الأشكال يسهل عملية رسمها على مختلف أنواع الأسطح أو المساحات والتي منها جدران المقابر والمعابد، وبالتالي ثباتها وحفظها مدىً طويلاً. (إمام،٢٠٠٢)[٩٢]

٥. التجريد والتحوير

على الرغم من محاولة الفنان المصري القديم الدائمة للاستلهام من الطبيعة وارتباطه بها إلى حد كبير، إلا أنه في كثير من الأحيان يُحور ويُجرد ما استلهمه منها من عناصر مختلفة وذلك لتحقيق أهدافه الخاصة. (شكري، ١٩٩٨)[٦٧] وقد ترتب على رسوخ الاعتقاد بالبعث والخلود، ووجود عالم من الكائنات الأسطورية تسيِّر حياة الإنسان المصري القديم، أن تميز هذا الفن بالقدرة العالية على التجريد والتحوير واستخدام الرموز مع التعبير بالأسلوب الهندسي. فمن خلال المفهوم الفلسفي الخاص بالحضارة المصرية القديمة والذي يصور أن لكل شيء طبيعة ثابتة وصفات جوهرية، عمد الفنان المصري في معظم أعماله إلى تمثيل هذا العالم الخفي ومحيطه من خلال صياغة ما وراء الشكل المحسوس. (صدقي،١٩٧٦)[٥٧] وبناءً على ذلك فقد لجأ الفنان المصري إلى تبسيط عناصره المختلفة من نباتية وحيوانية وغيرها وتحويرها، وذلك بإظهار أهم خصائصها من خلال أبسط الخطوط. حيث استطاع عن طريق الخطوط وضع منهج فني لدراسة العناصر المختلفة بأسلوب وفلسفة خاصة. "ويطلق على هذا الأسلوب في صياغة العناصر أو الوحدات (بالأسلوب التلخيصي) أو التلخيصية في رؤية الأشكال. وهي صياغة الأشكال أو العناصر في صورة رمزية أو في صورة زخرفية تعبر بوجهٍ عام عن أهم خصائص هذه الأشكال". (محمد،١٩٨٠)[٣٣٨:١٣٣] وقد ساعدت قواعد التجريد والتحوير على تنوع المفردات الزخرفية في الفن المصري، (إمام،٢٠٠٢)[٩١] ومثال على ذلك، صياغة الفنان المصري لزهرة اللوتس والتي نجح في تجريدها وتطويعها إلى صياغات زخرفية مختلفة، وصياغته لوحدات زخرفية مجردة مستلهمة من عناصر نباتية وغيرها من العناصر التشكيلية التي تميز بها الفن المصري القديم "شكل ١٠٧أ،ب " و"شكل ٦٦،٨٢،٨٦".

وقد كان الفنان المصري في بعض الأحيان يجمع في صياغته ما بين الصورة الزخرفية والصورة الرمزية. إلا أنه عند استخدامه للأسلوب الرمزي فإنه في بعض الأحيان يلجأ إلى تجريد الأشكال من هيئتها تجريداً كاملاً كما في بعض الكتابات الهيروغليفية "شكل ١٠٨".

كما أنه عمد في بعض الأحيان إلى تلخيص عنصرين مختلفين وذلك بإبراز أو التعبير عن أهم سماتهما وخصائصهما الجوهرية بهدف إبراز مدلول فلسفي خاص وبالتالي تحقيق أهداف معتقداتهم الدينية.

مثال على ذلك، استعارة الفنان المصري القديم لهيئات حيوانية معينة وتبسيطها وإعطاءها هيئات الجسم الآدمي بحيث تمثل رمزاً عقائدياً يعكس فلسفة خاصة لمعتقدات حضارته. مثال على ذلك، "حورس" و"تُحت" و"أنوبيس" و"حتحور" وغيرهم "شكل ١٠٩". وقد أسس قواعد هذا الأسلوب التلخيصي فنانو الأسرة الأولى حيث استمر وتطور بعد ذلك على مر العصور التي شهدها الفن المصري. (محمد،١٩٨٠)[١٣٤-١٣٨،٢٤٠] وبالتالي فان هذا التوافق بين الشكل الجمالي والمضمون الفلسفي كان أحد الأسس التي شكلت الطابع المميز لفنون الحضارة المصرية القديمة.

٦. نظام التكرار والنظم الإنشائية

قد كان للطبيعة- كما ذكرنا سابقاً- دورها وأثرها الفعال في تشكيل معظم فنون الحضارة المصرية. فهي تعد الملهم الأول للفنان المصري القديم فيما ابتكره من صياغات فنية متنوعة. وقد عمد الفنان إلى محاولة تأمل واكتشاف وتحليل مكونات الطبيعة من عناصر آدمية وحيوانية ونباتية وأنهار وجبال وغيرها بالإضافة إلى ما شهده من الظواهر الطبيعية، واكتشاف وتحليل ما يحكم هذا كله من قوانين ونظم تعكس التركيب الهندسي والرياضي الذي تقوم عليه هذه الظواهر والمكونات.

ويعد نظام التكرار بأنواعه وأوضاعه (اتجاهاته) المختلفة بالإضافة إلى النظم البنائية أو الإنشائية في الطبيعة من أهم القوانين التي كان لها كبير الأثر في بناء وتشكيل وتكوين معظم فنون الحضارات المختلفة ومنها فنون الحضارة المصرية القديمة. حيث استطاع الفنان المصري القديم استثمار هذه النظم المختلفة كعناصر هامة في صياغاته التشكيلية المختلفة. ويرى "جون ويلسون John Wilson" أن من مقومات استمرار معتقدات الحضارة المصرية في الفن المصري القديم هو تكرار أشكال معينة على مدى آلاف السنين، وان هذا النظام الثابت والمتكرر لم يكن معوقاً للتجديد والابتكار، بل ساعد في ابتكار وصياغة أشكال جديدة ساهمت في تأكيد أصالة هذه الحضارة. (إمام،٢٠٠٢) [٩١،٩٠]
وقد اتجه الفنان المصري في بداياته منذ عهد ما قبل الأسرات إلى تكرار وحداته الزخرفية من حيوانية وهندسية وغيرها تكراراً بسيطاً منتظماً تتجاور فيه الوحدات الزخرفية بشكل متساوٍ مع ثبات اتجاه الحركة ويظهر ذلك في "شكل ١١٠". ثم تطور أسلوبه في تناول هذا النوع من التكرار فأصبح أكثر قدرة على الابتكار والتنويع في وحداته التشكيلية. كما نلاحظ كيف أن الفنان المصري عمد في تنظيم رسوماته إلى تقسيم السطح إلى صفوف أفقية أو رأسية فوق بعضها البعض كنوع من التكرار، بالإضافة إلى توزيع وحداته داخل هذه الصفوف في شكل أو قالب تكراري. ففي "شكل ١١١" و"شكل ٩٤" نلاحظ قدرة الفنان المصري على توزيع وحداته ضمن أسلوب هندسي قائم على التكرار المتتابع أو المنتظم مع اختلاف اتجاه الحركة وذلك بالنسبة للأذرع. وقد استخدم الفنان المصري التكرار البسيط المنتظم أو المتتابع كخلفية في بعض تكويناته الفنية من خلال امتداد بعض عناصر التكوين، وفي بعض الأحيان تكون هذه الصياغة نابعة من رؤيته الخاصة للمنظور.
ويلاحظ هذا أيضاً في "شكل ١١٢" حيث نلاحظ تكرار الفنان للخطوط الهندسية المنكسرة (والتي استخدمها الفنان المصري للتعبير عن ماء النهر وحركته) كخلفية للعمل الفني. وتمثل هذه الخطوط في خلفية التكوين شكلا زخرفياً يعطي قيمة جمالية للعمل الفني.

كما استخدم في معالجة موضوعاته المتنوعة أنواعا واتجاهات مختلفة من التكرار. في "شكل ٩٧" الذي يمثل نوعين من التكرار هما التكرار المتتابع والتكرار المتبادل، نلاحظ تكرار الفنان المصري لمجموعة من الوحدات النباتية المختلفة (والتي صاغها في هيئة واحدة) تكراراً متتابعا في اتجاه أفقي ورأسي، وأيضا تكراراً متبادلاً مع عنصر النخيل. وتمثل هذه الوحدات "أشجار السنط والتفاح والجميز والدوم". (عكاشة،١٩٩١)[٨٥٣] وفي "شكل ١١٣" استخدم الفنان ذات النمط التكراري السابق مع جعل العناصر في أوضاع متقابلة، كما نلاحظ تكراره البسيط المنتظم للخطوط المنكسرة في وسط التكوين والتي تمثل حركة الماء. وفي "شكل ١١٤" عمد إلى تكرار الوحدة الزخرفية المجردة المستوحاة من الريش تكراراً متساقطا وتكرارا متبادلاً في مصفوفاتٍ متوالية من خلال تكراراها في الاتجاه الرأسي والأفقي بحيث تتبادل مع وحدة زخرفية أخرى لها نفس الشكل ولكن مختلفة عنها في اللون، كما شغل المساحات بوحدة تشبه البرعم.

أما في "شكل ١١٥" فنلاحظ نظام تكرار متبادل لزهرة اللوتس مع عنقود العنب. وفي "شكل ١١٦" استخدم الفنان مفردات هندسية متنوعة، فنلاحظ إلى اليمين، تكرار دائري للمثلث داخل مستطيل والذي بدوره يتكرر في صفوف وفق تبادلات لونية. والى اليسار، تكرار متساقط ومتبادل لمجموعة من المعينات. ويمثل "شكل ١١٧أ،ب" نوع من اتجاهات التكرار وهو التكرار الذي يقوم على النظم الإشعاعية لكل من وحدة نبات اليبروح الزخرفية وجناحي النسر. ويمثل "شكل ١١٨أ، ب" نوع آخر من اتجاهات التكرار وهو التكرار ذو الوضع الدائري حيث نلاحظ التكرار البسيط والتكرار المتبادل لوحدات زخرفية هندسية ونباتية ووحدات مجردة مستوحاة من أشكال نباتية ورموز بوضع دائري بالإضافة إلى وحدات آدمية وذلك في زخرفة كل من الوسادة (مسند) والإناء. ونلاحظ في أعلى الإناء تكرارا متتابعا لوحدة مركبة من زهرة اللوتس وبرعمين. أما "شكل ١١٩" فيمثل تكوين زخرفي قائم على التكرار المتوالد لمصفوفة قائمة على التبادل اللوني لمفردة نباتية زخرفية مجردة تمثل الروزيت.
وهناك التكرار الحر أو المتناثر في مختلف الاتجاهات ولكن وفق الأسس والقواعد التي تحكم التصميم "شكل ١٢٠". بالإضافة إلى أن الفنان المصري القديم استطاع ابتكار علاقات تشكيلية مختلفة قائمة على التفاعل بين كل من التكرار والنظم الإنشائية المختلفة. كالتكرار بالتراكب سواء كان تراكباً جزئياً كما في "شكل ١٢١أ،ب" حيث نلاحظ التراكب الجزئي في وحدات الإوز وفي العناصر الآدمية.
وهناك التراكب شبه التام في التكوين الزخرفي للأسرى كما في "شكل ١٢٢" و"شكل ٨٠".
وهناك أيضا التكرار بالتقاطع حيث نلاحظ رسم تخطيطي يمثل شبكية قائمة على تكرار مجموعة من الدوائر المتقاطعة والتي نشأ من تقاطعها وحدات نباتية مجردة هي الروزيت كما في "شكل ١٢٣" والذي يمثل أيضا مصفوفة قائمة على التبادل اللوني. كما يمثل "شكل ١٢٤" و"شكل ٧٥أ،ب" التكرار بالتماثل المحوري الجزئي بالإضافة إلى غير ذلك من النظم التكرارية العديدة والمتنوعة.
وقد ساعدت النظم التكرارية المختلفة وتنوعها وتنوع العناصر الزخرفية الفنان المصري القديم في تحقيق قيم جمالية في التصميم كالوحدة وذلك من خلال ربط العناصر المختلفة مع بعضها البعض، والملمس والإيقاع والتوازن وغيرها. بالإضافة إلى تحقيق إبداعات تشكيلية متنوعة من خلال تنوع مفرداته التشكيلية ونظمه البنائية " شكل ١٢٥".

٧. الحــركـــة

عني القدماء المصريين بتمثيل الحركة في كثير من أعمالهم الفنية مما ساعد في إكساب تكويناتهم التشكيلية نوعا من الحياة والديناميكية. (محمد، ١٩٨٠)[٢٣٧،٢٣٨] إلا أن اتجاهات الحركة في أعمالهم تقوم على أسس وقواعد معينة ووفق أهداف خاصة بهم، فهي قائمة على قوانين هندسية أساسها الكثير من المحاور والخطوط الرأسية والأفقية – ويظهر ذلك من خلال التحليل الهندسي للكثير من الأعمال الفنية – والتي تحكم مسار الرؤية في العمل الفني بشكل متناسق ومتوازن من خلال تتبع العناصر التشكيلية في التكوين العام وبالتالي تحقيق الوحدة في العمل الفني.
فبالنسبة للعنصر الآدمي يتم تحديد اتجاه حركته حسب مدلوله ومكانته ودوره في التكوين العام. إلا أن الفنان المصري القديم في رسومه للعناصر الآدمية عمد في معظم أعماله إلى تقديم إحدى القدمين عن الأخرى وذلك بهدف إظهار الجسم في حركة السير "شكل ١٢١ب"، بالإضافة إلى تحديد اتجاه حركة الجسم من خلال رسم القدم من وضع جانبي. وينطبق ذلك أيضا على العناصر الحيوانية. (إمام، ٢٠٠٢)[٩٤]
كما يظهر أيضا في كثير من تكوينات الفن المصري تعدد في أنواع الحركة من خلال أوضاع مختلفة حسب طبيعة التكوين، وهي أكثر ما تظهر في الموضوعات التي تمثل الأعمال اليومية "شكل ١٢٦" والتي تعد من أجمل ما اكتُشف في الموضوعات التي تمثل أعمال الحياة اليومية حيث نلاحظ كيف أجاد الفنان في التعبير عن الحركة من خلال قيام العمال بأعمال الحصاد، فنلاحظ اتجاه حركة الوجه والأيدي والجسم في تتابع متوافق ومتوازن أعطى التكوين إيقاعا متميزا، فهناك من يحصد الغلال ومن يجمع ومن ينثر القمح في الهواء ومن يسجل ومن يتولى توزيع الماء ومنهم من يراقب ويشرف على أعمال الحصاد، كذلك الحال في "شكل ٦٤أ،ب،١١٢".
بالإضافة إلى ظهور الحركة في المناظر الطبيعية وموضوعات صيد الطيور والأسماك والمعارك والحفلات والطقوس الدينية وغيرها، حيث نلاحظ مدى قدرة الفنان في التعبير عن اتجاهات الحركة

المختلفة سواء من خلال حركة الأيدي والأذرع واتجاه الوجه للعنصر الآدمي "شكل ١٢٧" أو حركة الأجنحة لعنصر الطيور "شكل ١١٧ب،١٢٠" أو اتجاه الحركة في غيرها من العناصر والتي تظهر في شكل متناسق ومتوافق مما يحقق قيما جمالية في التكوين كالتوازن والإيقاع، بالإضافة إلى مناظر الأسماك في النهر حيث جعل لكل منها اتجاها مختلفا وذلك للتعبير عن حركتها في الماء. كذلك عمد الفنان المصري إلى رسم مياه النهر بأسلوب زخرفي من خلال مجموعة من الخطوط الهندسية المنكسرة للتعبير عن حركة المياه "شكل ١٢٨". مما يعكس قدرة الفنان العالية على الابتكار والتخيل والتعبير عن جوهر الأشياء وأهم خصائصها. (عكاشة، ١٩٩١)[٨٥٤] وتظهر الحركة أيضا في التكوينات الزخرفية من خلال اتجاه الوحدة واتجاهات التكرار المختلفة في التكوين سواء يميناً أو يساراً أو إلى الأعلى أو إلى أسفل وغير ذلك، فنلاحظ في "شكل ١٠٣" في الأسفل تنوع الحركة الناتجة عن اتجاه الوحدة الزخرفية الهندسية للداخل والاتجاه الشعاعي للوحدات النباتية. وكذلك "شكل ١٠٧أ،١١٤ب" حيث اتجاه وحدات الريش المجردة واللوتس إلى الأسفل والخارج، بينما في "شكل ١٠٧ب" تتنوع اتجاهات الحركة في الإناء، حيث اتجاه الحركة عكسي في (الأول)، أما (الثاني) فمسار الرؤية يتحدد وفق مساحة مثلثة الشكل ثلاثية المحاور تتفاعل وتتناسب مع اتجاه الحركة الدائري وفق عقارب الساعة.

٨. الإيقـــاع

يعد الإيقاع سمة أساسية في الفن المصري القديم. وقد استطاع الفنان المصري القديم تحقيق نظم إيقاعية خلابة في كثير من أعماله الفنية، حيث اعتمد على مجموعة من المفاهيم الفنية القائمة على معرفة دقيقة وعميقة بالقوانين الهندسية التي ابتكرها. (محمد، ١٩٨٠)[٢٤٦] هذه المفاهيم هي ما يعرف في وقتنا الحالي بالأسس والقيم الفنية أو القيم الجمالية في التصميم أو العمل الفني، كالتكرار والوحدة والتنوع والتناسب والتوازن والتباين وغيرها، والتي تتحقق من خلال تفاعل مجموعة من العناصر المختلفة والتي تحكمها علاقات ونظم إنشائية.

ويظهر الإيقاع من خلال تكرار وتنوع وتباين الصياغات أو التشكيلات المكونة للعمل الفني سواء كانت خطوط أو أشكال، وما ينشأ عنها من مساحات بالإضافة إلى ما يتضمنه التكوين من علاقات لونية. وقد استطاع الفنان المصري القديم التعبير عمَّا يتضمنه الإيقاع من قيمة جمالية عالية من خلال توظيف عناصره ضمن تكوينات مبتكرة قائمة على التنوع وترابط العلاقات بين أجزاء الشكل الواحد وترابط العلاقات بين الشكل والعناصر الأخرى، حيث أن تفاعل العناصر مع بعضها وما ينشأ بينها من علاقات يحدث جملاً من الإيقاعات المختلفة سواء كانت إيقاعات خطية أو إيقاعات لونية.

وكما ذكرنا، فان الفنان المصري استخدم نظم متعددة للتكرار بعضها قائم على نسب ثابتة وأبعاد متساوية وبعضها الآخر تتغير فيه النسب والأبعاد فيتحقق التنوع. كما أن هذه النظم بعضها يعتمد على وحدة تشكيلية واحدة أو أكثر. هذا التنوع بشكل عام يحدث نوعا من التباين والذي يكون مجموعة من الإيقاعات المتناغمة المتوافقة السريعة والهادئة، (إمام، ٢٠٠٢)[٨٩،٩٠] وبالتالي تتحقق القيمة الجمالية في العمل الفني. ويظهر ذلك بوضوح في "شكل ١٢٩" والذي يظهر اهتمام الفنان المصري بالطابع الزخرفي حيث نلاحظ كيف اهتم الفنان بإظهار ما يحويه الإيقاع من قيمة جمالية من خلال اتجاهات الحركة كما في الأذرع الممتدة لأعلى ومن خلال تنوع أو تعدد المستويات كما يظهر في توزيع العناصر الحيوانية والكتابات، كذلك في "شكل ٦٤أ،ب،١٢٢أ". وفي "شكل ١٣٠" نلاحظ قدرة الفنان في توزيع عناصر التكوين وهي الطيور بشكل جيد، وإظهاره للتنوع من خلال أنواع وأحجام وحركة الطيور واتجاهات أفرع شجرة السنط، بالإضافة إلى التنوع في الخطوط كخطوط الماء وريش الطيور والأغصان والأوراق وغير ذلك، وهناك أيضا ألألوان حيث نلاحظ خطوط الماء المنكسرة باللون الأسود والتي تتكرر مع الخطوط السوداء في أجنحة الطيور. بالإضافة إلى المساحات الصغيرة الخضراء (الأوراق) الموزعة في التصميم في اتجاهات مختلفة، والتي تحدث إيقاعا متناغما في خلفية التكوين، كما أن لونها يحدث نوعا من التباين مع اللون البني والأسود الخاص بأفرع الشجر والطيور.

وكذلك الحال بالنسبة للتكوينات الزخرفية، حيث يظهر الإيقاع فيها- وكما ذكرنا- من خلال ما يتضمنه التكوين من نظم تكرارية متنوعة ونظم بنائية مختلفة وتنوع وتباين في الخط والشكل والمساحة والمساحات المحصورة بين الأشكال بالإضافة إلى ما يتضمنه من تباينات وعلاقات لونية كما في

"شكل ١٣١" الذي يحقق قيم إيقاعية لونية وخطية للتكوين. وفي "شكل ٦٢، ٦٦" يظهر الإيقاع في (الأول) من خلال التنوع في توزيع التبادلات اللونية لزخرفة الخطوط المنكسرة القائمة على النقطة المربعة الشكل، في (الثاني) يتحقق من خلال تنوع أشكال وسمك الخطوط الحلزونية والمنحنية والمستقيمة. وفي "شكل ١١٤ب،١١٥" نلاحظ القيم الإيقاعية من خلال الأقواس والخطوط الدائرية والتكرر اللوني المتبادل بين الزخارف، كذلك "شكل ١١٩" حيث يظهر الإيقاع من خلال نظام التكرار المتوالد للمصفوفة بالإضافة إلى التبادل اللوني.

٩. الاتـــــزان

حرص الفنان المصري القديم على تحقيق التوازن في جميع أجزاء تكويناته (الزخرفية والتصويرية) الجانبية والعلوية والسفلى والوسطى. فلا يطغى جزء على جزء أو يثقل أحد جانبيه عن الآخر أو يفصل جزء عن باقي عناصر التكوين. ففي عهد الدولة القديمة حاول الفنان المصري القديم تحقيق التوازن عن طريق الأجزاء الوسطى في التصميم وذلك من خلال وضع عنصر رئيسي بحجم كبير وشغل الأطراف بعناصر صغيرة مكملة ومتوافقة مع موضوع العمل "شكل ١٣٢". (محمد، ١٩٨٠)[٢٥١] كما نلاحظ في هذا الشكل كيف أن الفنان عمد إلى رسم واجهة القصر (المستطيل) إلى اليسار قليلا عن منتصف المساحة وذلك لتحقيق التوازن بينها وبين امتداد ذيل الصقر "حورس". فلو قام الفنان بوضع هذا المستطيل في المنتصف لتحرك مسار العين (بالنسبة للتصميم ككل) إلى الجهة اليمنى فقط فينعدم التوازن. وتمثل هذه اللوحة في أسلوبها الزخرفي القوة والبساطة في التعبير. كما اعتمد الفنان المصري في تحقيق التوازن في معظم أعماله الفنية على بعض القوانين أو النظم الإنشائية كنظام التماثل المحوري التام "شكل ١٣٣" و"شكل ٧٥أ،ب،١١٧أ،ب"، ونظام التماثل التقريبي "شكل ١٣٤،١٣٥" و"شكل ٤٤، ٦٩".

وقد تطور الفنان المصري القديم بعد ذلك إلى تحقيق التوازن من خلال تقسيم المساحة عن طريق المحاور والخطوط الرأسية أو الأفقية أو الاثنين معا (قانون المتعامدين)، وتوزيع هذه التقسيمات توزيعا جيدا متناسبا "شكل ١٣٦". ثم "اتسعت أساليبه ألابتكاريه في تحقيق التوازن حيث صاغ أعماله في تكوينات هندسية من خلال إطارات تحده من الخارج وقوانين وعلاقات هندسية تربطه من الداخل"، (محمد، ١٩٨٠)[٢٥٢] والتي تعتمد على المحاور المتوازية والمتقاطعة والمائلة، مما ساعد في توزيع الوحدات التشكيلية المكونة للعمل الفني توزيعا جيدا "شكل ٩٠أ،ب" كما استطاع تحقيق التوازن عن طريق التنوع في الشكل والحجم والملمس واللون لعناصره التشكيلية وذلك من خلال التوزيع الجيد لها.

١٠. تحديد الأشكال

تتميز الخطوط في الفن المصري القديم بقوة تعبيرية من خلال ما تتضمنه من معاني وخواص للموضوعات التي تعبر عنها. فهي تعكس ما تتناوله من موضوعات من خلال نوعيتها وقوامها واتجاهها. والمتتبع للفن المصري القديم يلمس قدرة الفنان في فهم وإدراك واستخدام الخط مما يساعد كما ذكرنا على تنظيم وربط العلاقات التشكيلية في التصميم ككل وتحقيق قيم جمالية في العمل ومنها الإيقاع الخطي. (إمام، ٢٠٠٢)[٨٨] وقد استخدم الفنان المصري في بعض الأحيان خطوطا صريحة واضحة، كما اتجه إلى تحديد الخطوط أو الحدود الخارجية للعناصر (Outlines) قبل أن يعكف على رسم معالمها وخصائصها. " فالحدود الخارجية هي ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أي منها وبين الفراغ سواء كانت فواصل خطية أو فوارق لونية". (عكاشة، ١٩٩١)[٨٨٨]

وقد كان الفنان المصري القديم غالبا ما يستخدم اللون الأسود والأحمر المائل للبني في تحديد الأشكال المكونة للتصميم أو التكوين وذلك حسب درجة اللون المستخدمة في المساحة المحددة بالخط الخارجي وحسب العلاقات اللونية في التصميم. (صدقي، ١٩٧٦)[١٠٠] ومن ثم أصبح هذا الأسلوب المتبع في الرسوم الزخرفية والتصويرية بما فيها من عناصر تشكيلية مختلفة، سمة أساسية من سمات هذا الفن. حيث أن تحديد الأشكال يعد أولى مراحل العمل الفني في الفن المصري القديم. فهو فن كان يقوم بصفة أساسية على فكرة الخط المرسوم "شكل ١٣٧" و"شكل ٤٥ ،١٣٠، ١٣١أ،ب،١٣٥". (بيك، ١٩٩٧)[٤٢، ٦٢، ٩٩]

١١. الشفــافيـة

تظهر هذه السمة واضحة في بعض أعمال الفنان المصري القديم، فقد عمد إلى رسم جسد المرأة والرجل وتوضيحه من خلال الثياب مما يوحي بنوعية القماش المصنوع منه الثوب "شكل ١٣٨" و"شكل ١٠٦ب،١٣٧". كما رسم الأجزاء المستترة في ماء النهر – والتي من الطبيعي ألا تراها العين – ظاهرة وواضحة كقوائم فرس النهر والإوز، والأسماك في عمق النهر والتي تظهر من خلال رسمه وكأنها قريبة من السطح، وأيضا رسم الأرجل والأيدي من خلال ماء النهر "شكل ١٣٩". كما أنه عمد إلى رسم الصناديق المغلقة وقد بدت من خلالها الحلي والعقود وغيرها من المقتنيات. (عكاشة، ١٩٩١)[٩٥٩، ٩٦٠] وتهدف هذه الشفافية كسمة - والتي ترتبط بمفهوم المنظور الخاص لدى الفن المصري القديم، بالإضافة إلى ما تعكسه من قيمة جمالية - إلى رغبة الفنان المصري في إحداث تأثير زخرفي في بعض المساحات وإبراز العلاقات الجمالية التي تخدم التكوين العام. (محمد، ١٩٨٠)[٣٧١]

١٢. اللون ومدلولاته الرمزية

عني الفنان المصري القديم بالألوان عناية فائقة، وتشهد بذلك جدران المقابر والمعابد والأعمدة بما عليها من نقوش زخرفية ورسوم ملونة. وقد استخدم الفنان المصري الألوان التي كان يستخلصها من مواد طبيعية ومواد معدنية كالأكاسيد. (شكري، ١٩٩٨)[٥٨] وكان يعالج هذه الألوان بطرق مختلفة، وعادة ما يمزجها بالماء بالإضافة إلى انه كان يستخدم وسائط مذيبة ولاصقة لتثبيت هذه الألوان كالصمغ والورنيش وشمع العسل، ونادرا ما يستخدم زلال البيض كوسيط مثبت. (محمد، ١٩٨٠)[٨٨-٩١]
ولما كان اللون يعد عنصراً هاماً من عناصر التصميم أو التكوين في العمل الفني، فقد عمد الفنان المصري القديم منذ بداياته إلى استخدام الألوان "والتي كان الغرض من استخدامها في البداية هو محاكاة الطبيعة قدر الإمكان". (عثمان، ١٩٨٢)[٢٢] ففي "دير تاسا" و"نقادة الأولى" كانت الرسوم على الأواني تنفذ بخطوط محفورة أو نقط محفورة وتملأ بطينة بيضاء اللون، مما يدل على أن اللون الأبيض هو الذي كان يستخدم في بداية هذه الحضارة لتلوين سطوح الأواني "شكل ١٤٠". (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)[٦١] أما في "نقادة الثانية" فقد كانت الرسوم على الفخار ملونة بلون أسمر ضارب إلى الحمرة، كما استخدم كل من اللون الأبيض واللون الأخضر واللون الأسود الضارب للحمرة و الأسود الضارب للزرقة. (عثمان،١٩٨٢)[٢١-٢٢] ثم تطور مفهوم اللون والهدف منه بعد ذلك لدى الفنان المصري، إذ أصبح يدرك على مر العصور ما تتضمنه الألوان من قيمة جمالية وزخرفية عالية تنعكس على الشكل العام للتكوين بالإضافة إلى ما تحتويه من مدلول فلسفي رمزي خاص، علاوة على ما تعكسه من رونق وزهاء وتناغم وذلك بالنسبة لاستخدامها الغالب في الأماكن المظلمة كجدران المقابر. (شكري، ١٩٩٨)[٥٨] فأخذ يستثمرها في معظم تكويناته الزخرفية ورسومه بأسلوب منظم وإيقاع متناغم يحدث انسجاماً في النفس.

وقد كان الفنان المصري القديم في معظم صياغاته التشكيلية يتناول مجموعات لونية معينة، غالباً ما تنحصر في مجموعة الألوان الأساسية ومجموعة الألوان الثانوية وبعضاً من درجاتهما – باستخدام عملية الخلط والمزج بين الألوان- بالإضافة إلى اللونين الأسود والأبيض. وتتمثل أهم الألوان التي تناولها فنان الحضارة المصرية القديمة في معظم أعماله الفنية في كل من:

أ) اللون الأسود

وهو مستخلص من الكربون المستخرج من السناج المتخلف من احتراق بعض المواد. (بيك، ١٩٩٧)[٩٣] كما يستخرج من فحم الخشب أو خام المنجنيز، وهو موجود في ارض سيناء بكثرة. وكان اللون الأسود يستخدم في تلوين الشعر والحواجب والعينين بالإضافة إلى استخدامه في تحديد الأشكال المختلفة من عناصر آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وغيرها "شكل ١٠٨، ١٣٥، ١٣٨".

واستُخدم مزيج الأسود والأبيض لتحقيق درجات الرمادي (وقد عثر عليه من عهد الأسرة الرابعة) والتي استخدمت في تلوين أجنحة الطيور وللتعبير عن طيات الثياب "شكل ١٠٦ب،١٢٧، ١٣٥". (عكاشة، ١٩٩١)[٩٨] (علي، ٢٠٠٣)[٦٠] كما استخدم الرمادي الضارب للزرقة كخلفيات للرسوم "شكل ١٠٦أ،١٣٧".

والأسود هو لون البعث والحياة الخالدة واستخدم بكثرة في الموضوعات الدينية فهو لون "أنوبيس" وفي بعض الأحيان يُرى "أوزيريس" بلون أسود معادل في استخدامه مع اللون الأخضر. (محمد، ١٩٨٠)[٨٠]

ب) اللون الأبيض

"ويعرف عادة باللون الأبيض الجيري أو الطباشيري". (عكاشة، ١٩٩١)[٩٧] عرف استخدامه في عصر ما قبل الأسرات ويتكون اللون الأبيض عادة من كربونات الكالسيوم أو كبريتات الكالسيوم أو معدن الهونتيت (كربونات الكالسيوم والماغنيسيوم). (علي، ٢٠٠٣)[٥٢] وغالبا ما يستخدم اللون الأبيض في تلوين الثياب، وكخلفيات "شكل ٤٤ب، ٤٥" وذلك في أواخر عهد الأسرة الثامنة عشر. وعن طريق استخدام اللون الأبيض في طبقات خفيفة استطاع الفنان المصري الحصول على درجات من الشفافية والإعتام وذلك حسب تركيزه "شكل ١٠٦ب،١٣٧، ١٣٨". كما كان يخلط اللون الأبيض مع اللون الأصفر لتلوين أجساد النساء وبعض أنواع الفاكهة وبعض أنواع الحيوانات.

والأبيض هو لون مقدس يعبر عن النقاء والأصالة وهو رمز يمثل ثياب الكاهن وعادة ما يكون لون رداء "أوزيريس" كما انه رمز للسعادة والانتصار والحظ الموفق. بالإضافة إلى انه يعد رمزا "للتاج الأبيض" تاج الوجه البحري. (محمد، ١٩٨٠)[٨٥]

ج) اللون الأحمر

"ويصنع من المَغرَّة (ochre)♦ الحمراء وهي الطين الأحمر". (بيك، ١٩٩٧)[٩٣] وهو عبارة عن أوكسيد الحديد الطبيعي، ويوجد بوفرة في ارض مصر كأسوان، ويعرف أحيانا باسم (هيماتيت). (علي، ٢٠٠٣)[٥٦] وتعد المغرة الحمراء أو السمراء (الأحمر الضارب إلى البني أو الأسود) من الألوان الأساسية أو السائدة في فنون مصر القديمة. (عكاشة، ١٩٩١)[٩٧] وظل هذا اللون يستخدم لفترة طويلة على مر العصور. تستخدم المغرة الحمراء أحيانا في تلوين أجساد الرجال "شكل ٤٤، ٩١" وفي تحديد الأشكال المختلفة "شكل ١٣٧" وفي تلوين الملابس والوحدات الزخرفية "شكل ١٣١" والرسوم التي تعبر عن الحلي والمجوهرات. وقد ظهرت فيما بعد أنواع أخرى من اللون الأحمر كالتراسينا المحروقة وهي طينة متماسكة مكونة من هيدروكسيد الحديد، والتي كانت تستخدم مع المنجنيز لتكوين اللون البني الذي استخدم في بعض الأحيان في تلوين أجساد الرجال "شكل ٤٥،٦٤ أ،ب،١٢١ب،١٣٨". والذي في أحيان أخرى كان يخفف عادة باللون الأبيض أو الأصفر وذلك لتلوين أجساد النساء "شكل ١٠٦ب،١٢٧". بالإضافة إلى استخدام أنواع أخرى من اللون الأحمر كأحمر الكاديوم والذي يعالج بطرق خاصة لإعطاء اللون الأرجواني والبرتقالي. "بالإضافة إلى الأحمر الأوكر والذي يصنع من اوكسيد الحديديك المائي الطبيعي". (بيك، ١٩٩٧)[٩٣]

ويعد اللون الأحمر لونا ملوكيا يرمز للنصر فلقد كان لونا يميز "التاج الأحمر" تاج الوجه القبلي. وكان في بعض الأحيان لونا لكائن الشمس. كما انه في نفس الوقت يدل على الانقلاب والعصيان فهو لون التمرد والأذى حتى أن الوحدات أو العناصر المتمردة في التكوين والكلمات التي تتضمن معان شريرة كانت تلون باللون الأحمر. (محمد، ١٩٨٠)[٨٣]

د) اللون الأصفر

استخدم المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر. النوع الأول هو المغرَّة الصفراء وهو الطينة الصفراء، والتي هي عبارة عن اوكسيد الحديديك المائي. ويعتبر هذا النوع من اللون الأصفر من الألوان الأساسية والسائدة في مصر القديمة وقد استخدم منذ عصر ما قبل الأسرات.

♦ "المغرة" (ochre)، وتلفظ أيضا "المُغرَة"، وهي عبارة عن طينة (طَفلَة أو طَفل) مليئة بأكسيد الحديد يتدرج لونها من الأحمر والأصفر إلى الأصفر المحمر إلى البرتقالي الداكن إلى البني الفاتح. (آبا، ١٩٨٧)٤١١

أما النوع الآخر فهو الأصفر المعد من كبريتوز طبيعي بالزرنيخ (معدن الأوربمنت) والذي يعتقد انه قد جُلب من ما يعرف الآن بإيران، وقد استخدم في عهد الأسرة الثامنة عشرة. (علي، ٢٠٠٣)[٥٣،٥٤]
وقد استخدم اللون الأصفر في تلوين الملابس وبعض الخلفيات "شكل ٤٥ ،٩١" وبعض التكوينات الزخرفية. وقد كان اللون الأصفر هو لون النور والإشراق وهو اللون المعبر عن الذهب - المادة الخالدة التي لا تفسد- وذلك للدلالة على المكانة والسمو والقدسية. لذا كان أحيانا يستخدم في تلوين جسد الكائنات الأسطورية. (محمد، ١٩٨٠)[٨٤] كما كان يستخدم أحيانا في تجسيد قرص الشمس بالإضافة إلى انه كان يستخدم في تلوين خلفية "الإهليلج" أو الخرطوش. هذا، وقد كانت الألوان المعدة من أنواع المغرات الثلاث سواء الحمراء أو السمراء أو الصفراء تختلف في حدتها حسب الكمية المذابة منها في الماء. (عكاشة، ١٩٩١)[٨٩٧،٨٩٨]

هـ) اللون الأزرق

عرفت أنواع مختلفة من اللون الأزرق في مصر القديمة. وقد كان أول استخدام لهذا اللون في عهد الأسرة الرابعة في عصر الدولة القديمة وذلك في "معبد منكورع" الجنائزي.
ويستخرج اللون الأزرق من مادة مبلورة زرقاء مكونة عادة من مركبات النحاس الزرقاء (رباعي سالسيلات النحاس) والكالسيوم، (محمد، ١٩٨٠)[٨١] والتي تُعرف "بالنيلة" (indigo) أو "الأزرق المصري". وهي تعد أولى الصبغات الطبيعية التي تم اكتشافها. (ألدريد، ١٩٩٠)[٤٦] (علي، ٢٠٠٣)[٥٩،٥٧] (أبو الفتوح (م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧)[٢٢٥] (نظير، ١٩٧٠)[٩٨] كما تستخرج هذه المادة أيضاً من إضافة عجينة الرمل – بما تحويه من مركبات السيليكا – والصوديوم إلى الكوبلت. ويعرف هذا اللون بأزرق الكوبلت. وهناك أيضا اللون الأزرق الضارب للسواد. ويستخدم اللون الأزرق في تلوين التكوينات الزخرفية "شكل ١٠٥،٩٧أ" والرسوم التي تمثل الحلي والمجوهرات بالإضافة إلى تلوين الخطوط المنكسرة المعبرة عن المياه "شكل ١٣٩"، حيث ساعد اللون الأزرق فوق الأرضية البيضاء في التعبير عن شفافية المياه. كما استخدم الأزرق الفاتح في منتصف عهد الأسرة الثامنة عشرة وذلك في تلوين خلفيات المناظر "شكل ١٠٦،أ١١٢"، حتى انه كان فوق جدران الحجر الجيري يعطي إحساساً باللون الأزرق اللازوردي الباهت. (عكاشة، ١٩٩١)[٨٩٧] ويعتقد أن هذا اللون كان يرمز للخصوبة والحماية من الشرور، (حواس، ١٩٩٩)[١٦] وهو أحيانا رمز للحداد. (عكاشة، ١٩٩١)[١٠٠١]

و) اللون الأخضر

ويعتبر من الألوان الهامة، وقد استخدم في عصر ما قبل الأسرات في حضارة "نقادة الثانية". وهو عبارة عن خليط من المادة الزجاجية الزرقاء والمغرَّة الصفراء. وأحيانا يعد من خليط من مركبات النحاس وعجينة الرمل والصوديوم. وقد خصص هذا اللون في تلوين أوراق الشجر وأحراش البردي "شكل ١١٢أ،ب، ١٣٠، ١٣١" وقرابين الخضروات وبعض الأزهار، بالإضافة إلى تلوين بعض الوحدات الزخرفية وبعض عناصر القلائد والأساور وذلك لتمثيل ما بها من خرزات وأحجار كريمة. كما استخدم في بعض الأحيان في رسوم الأشخاص على التوابيت وأوراق البردي. ويرمز اللون الأخضر إلى الحياة الأبدية وازدهار الحياة في النبات والشباب والصحة، لذلك كان يستخدم كرمز في تلوين بعض الكائنات الأسطورية مثل "أوزيريس" "شكل ٥٠" و"آمون". (محمد، ١٩٨٠)[٨٢] (عطية، ١٩٩٧)[٥٢]

ز) اللون البني واللون الوردي

ويتم الحصول على اللون البني بواسطة أحد أنواع أكسيد الحديد الطبيعية أو بوضع اللون الأحمر فوق خلفية سوداء. ويتم الحصول على اللون الوردي بخلط اللونين الأبيض والأحمر أو من أحادي كبريتيد الزرنيخ. وقد استخدم بشكل واسع في عهد الأسرة الثامنة عشرة. (علي، ٢٠٠٣)[٦٠]

ح) اللون الذهبي

استُخدم اللون الذهبي بكثرة في الحضارة المصرية القديمة حيث لعب دورا هاما في صناعة الأثاث والحلي والتوابيت "شكل ١٠٨،١٣٣" والعروش والعربات الملكية، بالإضافة إلى التكوينات الزخرفية على جدران المعابد والمقابر. ويتم استخراجه عادة من مسحوق معدن الذهب. (يوسف ومصطفى، ١٩٤٨)[٢٤]

كما استخدم الفنان في الحضارة لمصرية القديمة بعض الخامات الطبيعية والصناعية كقيم لونية جمالية، فاستُخدمت ألوان المعادن والألوان الزجاجية (المينا) كاللون الأرجواني والأصفر والأبيض والتركواز والأحمر القاني والأزرق الفيروزي وغيرها في زخرفة وتلوين الحلي الذهبية والمجوهرات الفرعونية. كذلك استُخدام الذهب والذهب المخلوط والأحجار الكريمة وشبه الكريمة - بما تمثله من قيم لونية ورمزية – في تنسيق متناغم في صناعة الحلي والمجوهرات "شكل ٨٧،١٢٤أ،ب"، فهناك الذهب والذي يرمز للأبدية، والعقيق (الأحمر والبني) والذي يرمز للدفء، والفيروز (الأزرق الفاتح أو المائل للخضرة) والذي يرمز للخصوبة والحظ الحسن والحماية من الحسد، واللازورد (الأزرق الداكن) والذي يرمز أيضا للخصوبة والحظ الحسن، والياقوت (الأحمر) والزمرد (الأخضر أو المائل للأزرق)، والأماتيست (البنفسجي) والتي ترمز للسعادة والمرح، والفلسبار (الأزرق الناصع) والذي يرمز أيضا للخصوبة والحظ. (ألدريد، ١٩٨٩)[٦٨-٨٢] (الشافعي، ٢٠٠٥)[٢٦](عطية، ١٩٩٧)[٥٢]

وقد كان الفنان المصري غالباً ما يختار ألوانه وفق الأشياء المصورة في الطبيعة دون اعتبار للظلال أو التدرج اللوني. ويرجع ابتعاد الفنان المصري في معظم أعماله عن استخدام الظلال باستخدام اللون الواحد الخالي من تدرج لاعتقاده أن الدرجات المختلفة للألوان من الممكن أن تتغير وتزول وهو عكس ما يهدف إليه الفنان المصري من ثبات الألوان والعناصر من اجل الخلود. إلا انه كانت هناك بعض المحاولات باستخدام الظلال اللونية والتي ظهرت في عصر الدولة الحديثة في عهد الأسرة التاسعة عشرة. (شكري، ١٩٩٨)[٥٨] (صدقي، ١٩٧٦)[٩٨، ٢٠٠]

ويتميز الفنان المصري القديم في اختيار مجموعاته اللونية بحس جمالي عالي، حيث تعكس علاقاته اللونية اتساق وتناغم وجمال له أثره ووقعه في النفس. كما استطاع بفطرته الواعية الوصول إلى بعض النظريات في علم الألوان والمعروفة في عصرنا الحالي كالتباين اللوني حيث استخدم الفنان المصري المجموعات اللونية المتباينة في معظم تكويناته الزخرفية ورسومه كالتباين الناتج عن الاختلاف في قوة وضعف الإضاءة في اللون (القيمة value) أو (الكروما chroma)، بالإضافة إلى التباين الناتج عن الاختلاف في حجم المساحات اللونية، فنلاحظ استخدامه للدرجات اللونية الفاتحة والدرجات اللونية الداكنة جنباً إلى جنب. فكان يضع اللون الأخضر بجانب اللون الأحمر الداكن لتزيد حدته وقيمته، ويضع اللون الأزرق بجانب اللون البرتقالي المحمر والذي يتداخل بينهما اللونان الأبيض والأسود باستمرار (كألوان محايدة) لإعطائهما مزيداً من التوهج والزهاء.

كما كان الفنان المصري يختار الأرضيات الفاتحة كالرمادي أو الأصفر ثم يعالج بعد ذلك العناصر فوق هذه الخلفية بمجموعة متنوعة من الألوان المتباينة والمتناسقة مع بعضها ومع خلفية العمل "شكل ١٤١" و"شكل ١٣٨". (إمام،٢٠٠٢)[٨٦،٨٨]

كما أن القدماء المصريين كانوا غالبا ما يستخدمون في صناعة وترصيع الحلي والمجوهرات قاعدة ثلاثية كلاسيكية لتنسيق مجموعاتهم اللونية، وهي عادة ما تتكون من العقيق (الأحمر) والفيروز (الأزرق المخضر) واللازورد (الأزرق الداكن). (ألدريد،١٩٨٩)[٧٣]

وقد استطاع الفنان المصري القديم من خلال ما سبق، باستخدامه للمجموعات اللونية المميزة وتنظيمها وفق علاقات لونية خاصة، تحقيق مجوعة من القيم الجمالية كالإيقاع (الناتج من التنوع والتباين) والوحدة والاتزان. ويظهر ذلك جلياً في الأشكال التالية "شكل ٢٠ب،٦٣، ٨١، ١١٢، ١٣٨، ١٤١".

- **العناصر الزخرفية فى الحضارة المصرية القديمة**

تناول الفنان المصري القديم مجالات الفن التشكيلي عموماً من عمارة ونحت وتصوير وفنون تطبيقية. وقد أضفى على إنتاجه الفني من خلال إحساسه العالي بالجمال وقدرته على الابتكار دقة الذوق وعمق الحس ورشاقة الأسلوب، كما جمع بين الجانبين الجمالي والوظيفي. ولما كان الفنان المصري القديم يترجم انفعالاته وتعبيراته من خلال مجموعة من التكوينات المتنوعة والتي تتضمن رسوماً وعناصر زخرفية مختلفة وكتابات وألوان، علاوة على خوضه مختلف ميادين الفن التشكيلي، فقد أدى ذلك إلى تداخل هذه التكوينات مع مختلف مجالات فنونهم التشكيلية وذلك من خلال عمائرهم المدنية ومعابدهم وقبورهم ومنتجاتهم وأدواتهم وغيرها.

ومع هذا، فانه غالباً ما يطلق على تكوينات الفن المصري القديم كلمة رسوم أو نقوش أو تصوير. وعلى الرغم من أن هذه العبارة تحمل جانباً من الصحة، إلا أنها لا تقف عائقاً أمام المهتمين بدراسة الفنون الزخرفية في حضارة مصر القديمة من الكشف عما تحويه هذه الحضارة من عناصر زخرفية متنوعة، وما تقوم عليها فنونهم الزخرفية من قواعد وأسس ومفاهيم فلسفية، وذلك في كافة مجالاتهم الفنية من عمارة وتصوير وغيرها.

فالفنون الزخرفية ما هي إلا رسوم يتم صياغتها وتشكيلها وفق قواعد خاصة بغض النظر عن أسلوب التنفيذ وعن السطح موضع التنفيذ. وفن التصوير في الحضارة المصرية القديمة غالباً ما يظهر كتكوين زخرفي يتضمن العديد من المفردات التشكيلية منها الآدمية والنباتية والهندسية بالإضافة إلى الكتابات، فالجمع ما بين التصوير والزخرفة والكتابة لدى الفنان يتم على اعتبار أنها عناصر مكملة لبعضها البعض، فضلا عن أن الزخرفة والكتابة يعدان من عناصر التكوين. (محمد،١٩٨٠)[٥٤،٦٥] حتى ان بعض العلماء وصف تراصف بعض أجزاء العناصر في التكوين بأنه يُعزى إلى ميل الفنان المصري القديم إلى الاتجاه الزخرفي. (عكاشة،١٩٩١)[٨٦٠،٨٦٢] فهو يقوم بصياغة معظم عناصره بأسلوب وطابع زخرفي، بالإضافة إلى استخدامه لنظام الصفوف والذي ساعده على تحقيق تكامل زخرفي وقيمة جمالية في التكوين. (محمد،١٩٨٠) [١١٤،١٣٩]

كما انه عند تناول معظم التكوينات الفنية للفن المصري القديم بالدراسة وتلخيص ما تتضمنه موضوعاتها من وحدات أو عناصر تشكيلية، فإننا نلاحظ أن هذه العناصر تعود إلى حالتها الفردية من حيث كونها وحدة أو مفردة زخرفية يمكن استخدامها في العديد من التشكيلات الزخرفية. فكل جزء في العمل هو بمثابة عنصر زخرفي له تعبيره الخاص. (سرور،٢٠٠٠)[٨٠]

بالإضافة إلى ما سبق فان اهتمام الفنان المصري القديم بالتكوين الزخرفي ساعده في وضع الأسس الزخرفية لفنه من خلال إدراكه لحركة مسار العين في رؤية الأشكال، وكيف يوافق مسارها من حيث التباين في الأحجام والألوان والإيقاعات المختلفة واستثمار نظم التكرار والنظم الإنشائية كالتماثل وغيرها، كل ذلك كما ذكرنا وفق قواعد مدروسة هدفها خدمة معتقداتهم الدينية. (محمد،١٩٨٠)[١٣٢]

تعد العناصر الزخرفية في عصر ما قبل التاريخ حلقة أساسية هامة تمثل تطور الفنون الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة، حيث أن كثيراً من زخارف ذلك العصر لم تزل تستخدم في مختلف العصور اللاحقة التي مرت بها الحضارة المصرية.

وقد "بدا الفنان المصري القديم في صياغة مفرداته الزخرفية بأبسط الأشكال والتكوينات، حيث تمتاز بعض هذه العناصر الزخرفية في بدايتها بالتحوير سواء كانت آدمية أو نباتية أو هندسية. ثم اخذ يسير مضطرداً إلى التنويع والابتكار في درجات من التطور، تدرج بها أو من خلالها إلى وحدات وتكوينات متشعبة". (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)٣٣ (عفيفي،١٩٩٧)٢١ وقد حرص الفنان المصري على توزيع عناصره المختلفة وما ينشأ بينها من فراغات بشكل جيد، وعلى تنسيق اتجاهات الحركة في تكويناته، بالإضافة إلى إبراز الخصائص الزخرفية للعناصر. (عكاشة،١٩٩١)٨٤٩ والتي استخدمها في تزيين أدواته وأوانيه وملابسه وحليه وأختامه وأثاثه وأعمدته وجدران مقابره ومعابده وغير ذلك.

أ) العناصر الهندسية

برع الفنان المصري القديم في صياغة العديد من التكوينات الزخرفية الهندسية. وتعد النقطة والخط أولى العناصر الهندسية التي تناولها الفنان في تشكيلاته حيث استطاع إبراز ما يحويه كل منهما من خصائص زخرفية.

ففي العصور الأولى اعتمد الفنان في تكويناته الزخرفية الهندسية على تكرار مجموعة من النقط والخطوط المختلفة (hachures) كالخطوط المستقيمة بأنواعها والمنكسرة والمنحنية بأنواعها وكذلك المتقاطعة، كما استخدمها في زخرفة موضاعاته المتنوعة وعلى السطوح المختلفة "جدول ١/٤-٢٣، ٢٦". وتمتاز تكويناته في هذه الفترة بالبساطة والتنوع ويتضح ذلك في "شكل ١٤٢" حيث عمد الفنان إلى صياغة مناظر القوارب في نهر النيل كمفردة زخرفية قائمة على مجموعة من النقط والخطوط المختلفة وقام بتوزيعها وفق نظم التكرار المتبادل. فالصف (العلوي) عبارة عن تبادل بين قارب ومجموعة من الأقواس المتتابعة وتبادل آخر بين إحدى النباتات (شجرة الموز) ووحدة تشبه الراية،

بينما الصف (السفلي) يحوي تبادلا بين صياغة ثانية لقارب وشريطين هندسيين. يلي ذلك تكرار بسيط لشريط من خطوط منكسرة. (السيد،١٩٨٧)[١٠٠،١٠٢]

وتظهر قدرة الفنان المصري على زخرفة الأفاريز (الإطار السفلي) والكرانيش (الإطار العلوي) والأشرطة والجدران والأواني والملابس بصياغات متنوعة بسيطة إما مفردة أو ضمن تكوينات زخرفية مختلفة. وتعتمد هذه الصياغات على خطوط مستقيمة (أفقية وراسية ومتعامدة) أو خطوط مائلة أو متقاطعة أو منكسرة ونقط وبعض الأشكال الهندسية، وذلك باستخدام نظم التكرار المختلفة ويتضح ذلك في كل من، "شكل ١٤٣" الذي يمثل أقدم هذه الزخارف الهندسية والتي شاع استخدامها على مر العصور، حيث نلاحظ تكرار الخطوط الرأسية على أبعاد متساوية (الأعلى)، والتبادل بين الخطوط الرأسية والخطوط المنكسرة (الوسط)، والتبادل بين الخطوط الرأسية والمائلة، وأيضا "جدول ٢٤/٤-٢٥". ثم استطاع الفنان بعد ذلك تطوير هذه المفردات الهندسية وصياغتها ضمن تكوينات زخرفية مبتكرة تعتمد- إلى جانب نظم التكرار- التقسيمات اللونية المتباينة كما في "شكل ١٤٤". وقد ظهر من هذه التكوينات طراز زخرفي شائع في الحضارة المصرية القديمة يُعرف بزخرفة "التقسيمات" كما في "شكل ١٤٥" ويلاحظ في جميع التصميمات السابقة التنوع في نظم التكرار المختلفة وفي سمك وأطوال الخطوط والتنوع والتباين في المساحات والمجموعات اللونية والقيم الملمسية والإيقاع.

ويُعتقد أن الفنان المصري القديم استوحى زخارف الإفريز والكورنيش وجدران المعابد القائمة على الخطوط المستقيمة والمائلة "شكل ١٤٣"، من الشكل النهائي الناتج عن ربط أغصان النخيل بالحبال من أعلى وبأغصان نخيلٍ أخرى من أسفل بشكل متقاطع ونسيجي، حيث كانت هذه الأغصان تستخدم في تثبيت وتقوية جدران البناء "شكل ١٤٦أ،ب". كذلك استوحى الفنان زخارف بعض التيجان وبعض الكرانيش من سعف النخيل الذي كان يترك مكشوفاً فوق جدار البناء (الذي تمت تقويته بأغصان النخيل ثم تغطيته بالطين). ويمثل "شكل ١٤٧أ" أولى زخارف الكورنيش والتيجان حيث ظهرت في عهد الأسرة الرابعة على التابوت الحجري لـ"منكورع"، وهي قائمة على تقسيم المساحة بمجموعة من الشرائط الطولية المحدبة الرأس وتعرف هذه الطريقة بـ"التضليع" (ribbing). وقد استمر استخدامها بعد ذلك إلا أنها تطورت في عهد الأسرة الثامنة عشر كما في "شكل ١٤٧ب". **(Petrie, 1999)**[98-100, 103]

بالإضافة إلى ذلك، هناك تشكيلات زخرفية هندسية تزين أسفل الجدران والتي تُعرف بـ" السَفل" أو "الوَزَرة"، والتي كانت في عصر الدولة القديمة عبارة عن شريط يلاصق الأرض إلى حد معلوم من لون داكن ثم تبدأ بعد ذلك الرسومات. وقد كان إما شريط من لون واحد أو شرائط متوازية أفقيا من ألوان مختلفة "شكل ١٤٨" و"شكل ١٠٦أ"، ثم تدرج إلى أن أدخلت عليه الزخارف فيما بعد كالخطوط الرأسية والمنكسرة في هيئة مستطيل وغيرها. ويظهر ذلك في كل من، "شكل ١٤٩" حيث يمثل "السفل" إلى اليسار مساحة لونية في الأسفل يليها تكرار متبادل بين (خط رأسي أعلاه نقطة مستطيلة الشكل) ووحدة مركبة من (مستطيل وسطه خط رأسي أعلاه نقطة مستطيلة الشكل)، و"جدول ٢٧/٤-٢٨". وقد وصلت زخرفة "السفل" في العصر المتأخر إلى ما يشبه نظام "الوَزَرة (Dado)"◆ التي كانت مألوفة في الفن الإسلامي. **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)**[١٨٢]

ويمثل كل من، "شكل ١٥٠، ١٥١" مجموعة تكوينات زخرفية للخطوط المنكسرة والذي أحدث تكرارها وتراصفها فوق بعضها مساحات وأشكالا هندسية مختلفة. كالنقطة المربعة الشكل والمعين. ففي "شكل ١٥١" (إلى اليمين) نلاحظ في الأعلى تكرار لوني لخطان منكسران، يليه تكرار متبادل بالتعاقب بين (خطان منكسران مكرران ومتقابلان يحصران بينهما تكرارا بسيطا لمعينات تتوسطها زهرة روزيت مجردة مكونة من (٤) بتلات) ومجموعتان. (المجموعة الأولى) عبارة عن تكرار بسيط متصل لمعينات تتوسطها نقطة على شكل معين صغير، (المجموعة الثانية) تماثل المجموعة الأولى في الشكل ولكن تختلف عنها في اللون. أما (إلى اليسار) فنلاحظ تكرار متبادل بين (خطان منكسران متقابلان يمثلان مجموعة من النقط المكررة، هذان الخطان يحصران بينهما تكرارا لخطان منكسران

◆ " Dado " او "الوَزَرة": تلفظ أحيانا بالوُزرة. وهي الجزء الأسفل من الحائط الذي تتم تغطيته للتقوية او للزينة وقد تطلق على جزء قاعدة التمثال. القاموس الإسلامي- العمارة الإسلامية، ص٢٥. (www.dictionary.al-islam.com). الجزء المزخرف السفلي للجدار والذي يرتفع عن الأرض حوالي (٦٠-٩٠سم وأحينا يصل الى١٢٠سم)، والتي يتم تحديدها من الأطراف بقوالب أو كوابيل أفقية. (www.britannica.com) (البهنسي، ١٩٩٥)٦٩

متقابلان يحصران زهرة روزيت مجردة مكونة من نقطة مركزية محاطة بـ(٤) بتلات متبادلة مع (٤) نقاط) وخطان منكسران متقابلان مختلفان في اللون يحصران روزيت مجردة مكونة من نقطة مركزية محاطة بـ(٤) بتلات متبادلة مع (٤) نقاط). كذلك استخدم الفنان المصري (في العصور الأولى) بعض التقسيمات الهندسية القائمة على الخطوط الراسية والأفقية والمزخرفة بوحدات زخرفية نباتية بسيطة، وذلك لتزيين وزخرفة واجهات المعابد والمقابر والقصور وبعض توابيت الملوك "وكانت تُعرف هذه الزخرفة بزخرفة "واجهات القصور"". (ألدريد،١٩٩٠)[٥٧] وقد كانت تُعمل بعض الفتحات داخل هذه التقسيمات وذلك للسماح بمرور النور والهواء عند إحكام إغلاق الباب "شكل ١٥٢". ثم تطور هذا الأسلوب الزخرفي وأصبح يزين الجزء العلوي من البناء، كما أصبحت تستخدم فيه نفس الوحدات الزخرفية النباتية إلى جانب بعض الرموز الهيروغليفية والوحدات الغير آدمية "شكل ١٥٣". ويُعتقد أن الجانب الوظيفي من هذا الأسلوب الزخرفي قد تطور عبر العصور إلى ما يُعرف الآن في مصر والبلدان العربية بـ"المشربية". **(Petrie, 1999)**[94, 95]
كما وقد استوحى الفنان المصري أيضاً بعض عناصره الزخرفية الهندسية من أسلوب أشغال السلال التي يُستخدم في نسجها سعف النخيل "شكل ١٥٤". **(Petrie, 1999)**[93, 94]

واستخدم الفنان المصري القديم أيضا الخطوط المنحنية والحلزونية (scroll) أو (spiral) في صياغة مجموعة من التصميمات الزخرفية المبتكرة كما في كل من، "شكل ١٥٥" حيث نلاحظ (إلى اليمين في الوسط) تكرار منفصل متقابل ومتساقط لمجموعة من الخطوط المنحنية (الأقواس) التي ينتهي طرفيها بنقطة. و(في الأسفل) تكرار متصل متقابل ومتساقط لأقواس تنتهي أطرافها المتصلة بثلاث وريقات. ونلاحظ (إلى اليسار للأعلى) شريط زخرفي لوحدة حلزونية متصلة من الأسفل ومتماسة في محيط التفافها. و(في الوسط) شريط زخرفي لوحدة حلزونية متصلة من الأعلى ومتماسة في جزء من محيط التفافها. و(في الأسفل) شريط زخرفي لوحدة حلزونية مكونة من أكثر من خط ومتولدة من دائرة ومتصلة كلها بالتماس في محيط الدائرة.
كذلك ابتكر الفنان المصري القديم الشرائط أو الخطوط المجدولة أو المضفرة (guilloche) والتي تنتج من تضافر اثنين أو أكثر من الخطوط المستقيمة أو المنحنية أو الحلزونية "شكل ١٥٦" فنلاحظ التنوع في صياغة وسماكة وطول المتضافرات والفراغات الناتجة عن تضافرها. فأحيانا ينتج التضافر عن خطوط منحنية (بزوايا مختلفة) وأحيانا عن خطوط مستقيمة وأحيانا أخرى عن خطوط مستقيمة منكسرة عند مسافات معينة (تمثل نقطة التضافر). وقد استخدم الفنان المصري هذا النوع من الزخارف في تزيين وزخرفة الأفاريز والكرانيش والأعمدة والحلي والملابس والأختام، إما مفردة أو ضمن تكوينات زخرفية أخرى. ويُعتقد أن الفنان المصري استلهم في صياغة هذه الزخارف شكل الحبال المجدولة. **(Petrie,1999)** [43, 98,103,104]
وغالبا ما استخدم الفنان المصري القديم كل من الخطوط المنكسرة والمضفرة بالإضافة إلى بعض أنواع الخطوط الأخرى وأحيانا الوحدات الزخرفية النباتية البسيطة ضمن تكوينات زخرفية مختلفة ووفق نظم تكرارية متنوعة (من تكرار بسيط ومتقاطع ومتبادل وغيره) وذلك في زخرفة رسوم الحصير المُدَلاَّة والمثبتة بحبال "شكل ١٥٧"، والتي تعرف بـ" الباب الزائف" (false door)، وهو الذي يحفر أو يرسم في جدران المقابر للتضليل. وهذه الزخارف في الواقع اقرب ما تكون إلى زخارف النسيج. (يوسف وخفاجي، ١٩٤٩)[١٠٤]
كما استخدم الفنان المصري بعض الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات والمربعات مع أنواع الخطوط المختلفة والنقط وبعض العناصر النباتية المجردة في صياغة العديد من التكوينات الزخرفية البسيطة والمبتكرة وذلك لتزيين جدران مقابره "شكل ١٥٨" و"جدول ٢٩/٤-٣١" وأوانيه "شكل ١٥٩" وأختامه وملابسه وسلاله وغيرها "شكل ١٦٠" و"شكل ٦٢" بالإضافة إلى ابتكار صياغات زخرفية تجمع ما بين الوحدات الزخرفية الهندسية والوحدات الزخرفية الحيوانية "شكل ٧٥أ،ب،٨٧، ٨٨". كما ابتكر الفنان المصري القديم مجموعة التكوينات الزخرفية الهندسية القائمة على الخطوط اللولبية المتشابكة كما في "شكل ١٦١" وهو يمثل مجموعة من التصميمات الزخرفية الهندسية المتنوعة التي تزين أسفل أختام الجعران، قوامها مجموعة من النقط والخطوط الحلزونية والمنحنية والرأسية والمائلة

والأفقية والأشكال الدائرية والبيضاوية والمثلثات، جميعها تتفاعل مع بعضها وفق نظم تكرار متنوعة كالتكرار بالتراكب والتداخل والتقاطع والتبادل والتماثل والبسيط.

وقد عمد الفنان المصري القديم إلى تطوير وحداته الزخرفية وتكويناته الزخرفية الهندسية على مر العصور المختلفة. فابتكر تصميمات زخرفية متنوعة وفق شبكيات قائمة على التكرار والتكرار اللوني والنظم الإنشائية المختلفة، وقد استخدم في معظم تصميماته أشكالاً هندسية مختلفة كالدوائر والمثلثات والمعينات والمربعات والمستطيلات والأشكال السداسية بالإضافة إلى بعض العناصر النباتية المجردة، حيث استخدمها في زخرفة معظم جدران المعابد والمقابر كما في "شكل ١٦٢أ" حيث نلاحظ (إلى اليمين) تكرار متبادل ومتوالي بين صفين، الصف الأول عبارة عن معينات داكنة متصلة بعدد من الخطوط المنكسرة الفاتحة (ذات أطراف تشبه الكُلاب). الصف الثاني عبارة عن معينات فاتحة يتوسطها عنصر نباتي مجرد (الروزيت) متصلة أيضا (عند الطرف العلوي) ببعض الخطوط المنكسرة الداكنة (ذات أطراف كالكلاب)، هذه الأطراف المنكسرة لكل عنصر من الصفين تتداخل وتتعانق مع بعضها البعض. و(إلى اليسار) مصفوفة قائمة على التكرار العكسي المتساقط والمتبادل بين صفين لوحدتين زخرفتين لهما نفس الشكل ومختلفتين في اللون والملمس، يمثل كل منهما شكلا مجردا يشبه المثلث (رأس السهم) مكرر تكرارا بسيطا متصلا. و(في الأسفل) تكرار متبادل ومتساقط بين صفين على التوالي. الصف الأول عبارة عن تكرار متتابع ومتساقط لوحدة زخرفية (المعين)، ويفصل بين هذه الصفوف بالتبادل خط منكسر. ونلاحظ التكرار البسيط المتتابع في الخط المنكسر والمعين.
و"شكل ١٦٢ب" ويمثل (إلى اليمين) شبكية قائمة على التكرار بالتقاطع لمجموعة من الدوائر وقد شغلت نقاط التقاطع بدوائر صغيرة كما شغلت المساحات الناتجة عن التقاطع بمعين صغير. ويلاحظ كيف اتخذت مساحات التقاطع شكل البتلات أو الزهرة. وهناك "شكل ١٦٢ج" و"جدول ٣٢/٤-٣٣" ويمثل تكوينات زخرفية متنوعة لعناصر هندسية مختلفة من أشكال وخطوط ونقط وعناصر نباتية مجردة وفق شبكيات قائمة على النظم التكرارية المختلفة. ويلاحظ التنوع في نظم الحركة والإيقاع والتباين في المجموعات اللونية والملامس والاتزان. بالإضافة إلى ذلك، فقد ابتكر الفنان المصري تشكيلات زخرفية قائمة على الجمع بين صياغات مختلفة من الخطوط المتعرجة والمنكسرة والخطوط الحلزونية أو الخطوط اللولبية والنقط والأشكال الهندسية وبعض العناصر الغير آدمية والعناصر النباتية والعناصر المجردة. ففي "شكل ١٦٣أ" نلاحظ (إلى اليمين) مصفوفة متوالية قائمة على شبكية قوامها التكرار المتبادل والمتساقط لمجموعة من الخطوط الحلزونية. ويظهر في الجهة اليمنى تداخل وترابط أطراف الحلزون. كما يلاحظ التبادل اللوني بين صفوف الحلزونيات، و(إلى اليسار) مصفوفة متوالية قائمة على التكرار المتساقط لوحدة مركبة (عبارة عن خطان حلزونيان متقاطعان، ويلاحظ الاختلاف في طول وزاوية انحناء الخط الحلزوني، كما يلاحظ التقابل في حلزون الوحدة المركبة نفسها والتعاكس بين حلزون الوحدة ووحدة أخرى. كما تقوم المصفوفة هنا على التكرار المتبادل بين هذه الوحدة المركبة ووحدة زخرفية (عبارة عن روزيت مجردة تحيط بها مجموعة من النقاط. وهناك أيضا "شكل ١٦٣ب" حيث يقوم التكوين الزخرفي للمصفوفة على التكرار المتساقط لوحدة مركبة (عبارة عن خطان حلزونيان متقاطعان يحصران أعلى وأسفل نقطة التقاطع ووحدتي روزيت متقابلتين، ويلاحظ التقابل في حلزون الوحدة المركبة نفسها والتعاكس بين حلزون الوحدة المركبة ووحدة أخرى. كما تقوم الشبكية على التكرار المتبادل بين هذه الوحدة المركبة ووحدة زخرفية (عبارة عن معين يتوسطه معين صغير. ويلاحظ أيضا التكرار اللوني المتبادل بين المساحات التي تحوي المعينات. **(Wilson,1998)**[14-18]

واستطاع الفنان المصري تطوير الزخارف القائمة على الخطوط الحلزونية الدائرية (وهي خطوط دائرية متتابعة متوالدة من نقطة)، حيث تدرج من هذا النوع من الزخرفة باستمرار تكرار خطوطها على مساحات كبيرة في اتجاهات متقاطعة، صياغة زخرفية مبتكرة يطلق عليها " الرُباعيَّات" أو " المُتَرابعات" (quadruple spiral). ويُقصد بها الزخرفة المتولدة بالتساوي من مركز وفي أربعة اتجاهات والتي ينحصر في وسطها أشكالاً رباعية كما في "شكل ١٦٤" حيث نلاحظ (إلى اليمين)

تصميم زخرفي لمصفوفة قائمة على توالد المترابعات بالتساوي. ويلاحظ شغـل الفراغـات الناتجـة عن هذه الزخرفـة بوحـدة زخرفيـة شبيهة بـالمربع ممتـد الزوايـا تحصـر دائـرة تتوسطها روزيـت. ويمكن اعتبـار التصـميم تكـرار متبـادل بـين المترابعـات والوحـدة الزخرفيـة كمـا نلاحـظ التبـادل اللـوني بـين الروزيت والأرضية. يتميز التصميم بالتنوع والإيقاع والتباينات اللونية.
وتدرج أيضا من الخطوط الحلزونية صياغة زخرفية أخرى يطلق عليها "الخماسيات" (quintuple spiral) ويقصد بها الزخرفة المتولدة من مركز وفي خمسة اتجاهات "شكل ١٦٥" والذي يمثل تكوين زخرفي يعتمد زخرفة "الخماسيات" ضمن شبكية مبتكرة قوامها النظم التكرارية والإنشائية من تقابل وتدابر وتبادلات لونية والتماثل لمجموعة من العناصر المختلفة.
كمـا وقـد تولـد عـن زخرفـة "الرباعيـات" صـياغة زخرفيـة أخـرى هـي "المُصلـَّبات". وهـي تشـبه "المترابعات" إلا أنها تكون قائمة على خطوط مستقيمة متتابعة متوالدة من نقطـة أو مركـز وفـي أربعـة اتجاهـات كمـا فـي "شـكل ١٦٦أ" ويمثـل تكوينـان زخرفيـان لشـبكيتان قائمتـان علـى التكـرار بالتوالـد بالتساوي لزخرفة المصلَّبات وقد شغلت المساحات الناتجة بينها بزهرة الروزيت التي تتوسط دائرة داخل مربـع (يسـار) والروزيت المجـردة (يمين)، كمـا يلاحظ الاختلاف في صـياغة المصلبات عند المركز. وفي "شكل ١٦٦ب" نلاحظ تكوينـان زخرفيـان قائمـان علـى التكـرار المتوالـد بالتساوي لنـوع آخر من زخرفة المصلبات عمد فيه الفنان المصري القديم إلـى ثـني واستدارة الخطـوط المستقيمة عند المركـز. ويلاحظ (إلـى اليمين) شغـل المساحات الناتجـة بينهـا بزهرة الروزيت المجردة كمـا يلاحظ التبادل اللوني بين الخلفيات و بين زهور الروزيت. و(إلى اليسـار) نلاحظ تشكيل الزخرفة (كل (٤) مصلبات) بأسلوب التقابل ضمن مساحة تجميعية. ونلاحظ التبادل اللوني لهذه المساحات التجميعية والذي عكس تكرارا متساقطا ومتبادلا لوحدة زخرفية تشبه العمود. وتعد زخرفة "المصلبات" شبيهة بما يسمى في الفن الإسلامي بـ"المفروكة". (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[١٢٤-١٢٩] (Petrie,1999)[39]

كذلك ابتكر الفنـان المصـري القديم وحدات زخرفيـة هندسـية مجـردة مستوحاة من بعض الأشكال فـي الطبيعة، كأجنحة الطيور القائمة على توزيعات مختلفة ومتنوعة من الريش والتـي تعكس قيمـاً جمالية متعددة. ويُعرف هذا النوع من الزخارف بالزخارف "الريشية"، وقد تناولها الفنان المصري بصياغات زخرفيـة مختلفـة كمـا فـي "شـكل ١٦٧أ" و"شكل ١١٤" وضـمن تكوينـات زخرفيـة مبتكـرة ومتنوعـة، وذلك فـي زخرفـة بعض قطـع الأثـاث والتحف وبعض الحلـي والمجوهرات كمـا فـي "شـكل ١٦٧ب" و"شكل ١٢٤" بالإضافة إلى زخرفة التوابيت الخاصة بالملوك "شكل ١٦٧ج"، حيث أنهـا تمثل رمزاً للجناحين المطويين لكائن السماء للدلالة علـى الحمايـة. (عكاشة،١٩٩١)[٦٥٠] ويمثـل "جـدول ٤/٣٤-٣٧" تصـميمات زخرفيـة متنوعـة لوحـدة الـريش قائمـة عـل الـنظم التكراريـة المختلفـة والتبـادلات اللونيـة، والتنوع في القيم الملمسية والإيقاع والتباين في المجموعات اللونية.
كما ابتكر عناصر زخرفية هندسية أخرى مستوحاة من الطبيعة هي زخرفة النجوم ذات الخمسـة أضـلع أو أذرع. وهي غالبا ما تتخذ اللون الذهبي تتوسطها نقطة حمراء على خلفية ذات لون ازرق داكن. وقد استخدم الفنان هذه الزخرفة في تزيين جدران وأسقف المقابر والأفاريز وغيرها بالإضـافة إلـى بعض المناظر الفلكية "شكل ١٦٨" و"شكل ٧٩". (Petrie,1999) 88,89
ويمثل "جدول ٤" بعض الصياغات والتكوينات الزخرفية المتنوعة للوحدات الزخرفية الهندسية القائمة على استخدام النقط والخطوط والأشكال الهندسية والأشكال المجردة في الفن المصري القديم.

ب) العنـاصر النبـاتيـة

للزخارف النباتية أهمية كبرى في الزخرفة المصرية القديمة. فالفنان المصري القديم قد أولاها عناية خاصة حيث عمد إلى استخدامها في معظم تشكيلاته الزخرفية. وتحمل معظم العناصر النباتية في الفن المصري إلى جانب دورها الزخرفي، مضموناً عقائدياً خاصاً.
"ونظراً لما تحتله هذه الزخارف من مكانة هامة في الفن المصري، فقد أمر "تحتمس الثالث" احد ملوك الأسرة الثامنة عشر في عصر الدولة الحديثة، الفنانين بزخرفة جدران مدخل قاعات الأعياد بمعبد "الكرنك" بوحدات نباتية متنوعة وأطلق على ذلك اسم (غرفة النباتات)" "شكل ١٧٠". (عبد العظيم،١٩٩٧)[٣٠]

وقد تناول الفنان المصري القديم أنواعاً مختلفة من العناصر الزخرفية النباتية، أهمها:

- **نبـات البـردي (Papyrus)**

عني المصريون القدماء عناية بالغة بالنباتات ذات الألياف حيث استخدموها في معظم ضرورات حياتهم كصناعة الورق والقوارب والمباني بالإضافة إلى فنونهم. من هذه النباتات نبات البردي. (بيك،١٩٩٧)[١٠١] " وقد ظهر نبات البردي في الزخارف المصرية القديمة بجانب زهرة اللوتس، متماشياً معها في كل مراحلها التاريخية". (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[١٦٦،١٦٧]
الاسم العلمي لهذا النبات هو(Cyperus Papyrus L.)، ويسمى باللغة الهيروغليفية "ايحو" و"ثو"، وسُمي في عصر الدولة الحديثة "سوفي" ومعناه البوص. (نظير،١٩٧٠)[١٠٨] وترجع أهمية نبات البردي عند القدماء المصريين لما يحمله من مدلول فلسفي مرتبط بمعتقداتهم الدينية الخاصة. ويمثل "شكل ١٧١أ" صورة لنبات البردي بينما يمثل "شكل ١٧١ب" رسماً لنبات البردي الموجود في الطبيعة. وهي نبتة ذات ساق طويلة في قمتها أوراق خيطية الشكل (تشبه السعف) خضراء مائلة إلى الزرقة في بعض الأحيان ذات أطراف صغيرة حمراء. وقد عمد الفنان المصري إلى تلوين نبات البردي بألوان متعددة، فجاء باللون الأصفر واللون الأزرق واللون الأخضر. (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)١٦٧
وتعتبر زخارف البردي المحفورة على صلاية "نعرمر" في عصر الدولة القديمة "شكل ١٧٢" و"شكل ٥٨" من أولى الصياغات الزخرفية لهذا النبات، حيث نلاحظ ستة من سيقان نبات البردي مصاغة بأسلوب زخرفي بسيط، كما ويعكس التكوين ككل صورة رمزية تعبر عن انتصار الملك، حيث تمثل قطعة ارض ينبت منها نبات البردي(كناية عن الوجه البحري) يبرز من أحد طرفيها رأس إنسان (كناية عن الأسير) ويمسك بزمامه صقر ذو يد بشرية (كناية عن الملك وقوته). (شكري،١٩٩٨)[٣٢]

وقد استطاع الفنان المصري صياغة أشكال زخرفية متنوعة من نبات البردي وتطويعها بما يتناسب مع التصميم، وكان يستخدمها عادة كوحدات زخرفية مفردة أو في مجموعات "شكل ١٧٣، ١٧٤" أو ضمن تكوينات زخرفية بالتبادل مع البراعم والأزهار كاللوتس والأنثيمون وغيرها وذلك في زخرفة جدران القبور والمعابد والأفاريز ويتضح ذلك في "شكل ١٧٥أ،ب"، حيث يمثل "شكل ١٧٥أ" (في الأعلى) تكوين زخرفي قائم على تكرار متصل متبادل ومتقابل بين نبات البردي ونبات الذرة البري (القنطريون العنبري) المتفتح وقبل تفتحه، و(في الوسط) التكوين عبارة عن تكرار متبادل منفصل بين نبات البردي وزهرة الروزيت، بينما (في الأسفل) يقوم التكوين على تكرار متصل متبادل ومتقابل بين عناصر نباتية مختلفة تمثل هنا زهرة اللوتس ونبات البردي (النبات القصير المتفتح المحصور بين زهرتي لوتس) وبرعم بردي وصياغتين من زهرة الروزيت. أما "شكل ١٧٥ب" فيمثل (في الأعلى إلى اليسار) شبكية زخرفية قائمة على وحدة مركبة متقابلة من البردي والتي تم تكرارها تكرارا متوالدا ومتساقطا مع ملاحظة التبادل اللوني في التكوين. و(في الوسط إلى اليسار) تكوين زخرفي لإفريز مكون من ثلاث صفوف، تكرار متبادل بين البردي والنقطة (الأسفل)، تكرار متبادل بين وحدة زخرفية مجردة شبيهة بالبرعم والنقطة مع ملاحظة التبادل اللوني (الوسط) وتكرار متبادل بين وحدة زخرفية مجردة عبارة عن برعم دائري ومساحة لونية (الأعلى). بينما (في الأسفل) تكرار عكسي بين وحدات البردي الزخرفية والنقطة حول الوحدة الهندسية الحلزونية وتكرار متبادل بين نبات البردي المتعاكس والوحدة الحلزونية، ومتبادل أيضا بين المساحات اللونية التي تحوي النقط. كما يمكن اعتباره تكرار بسيط باتجاه اليمين لوحدة زخرفية مركبة من دائرة يتفرع منها خطان حلزونيان يحصران بينهما على الجانبين وحدة بردي. ويلاحظ في جميع التصميمات قدرة الفنان المصري على تطويع عنصر البردي بما يتناسب مع المساحة المشغولة له داخل التصميم.

كما وقد استخدم الفنان عنصر البردي في زخرفة كل من الأدوات والأواني كما في "شكل ١٧٦أ" حيث نلاحظ في الإناءين تكوين زخرفي قوامه التكرار المتقابل والتكرار المتبادل الدائري بين تكوين البردي وتكوين اللوتس، والتكرار البسيط للخطوط المنكسرة داخل المربع والتكرار المتبادل اللوني داخل المربع الصغير (الأسفل). كما يلاحظ التكرار المتقابل حول الدائرة للبردي مع اللوتس (الأعلى). أما الأدوات فيقوم تكوينها الزخرفي على التكرار المتدابر العكسي بين الوحدات وعلى التماثل والتناسب والتوافق بين نسبة رأس الملعقة إلى المقبض.

وكذلك في زخرفة بعض التيجان والحلي "شكل ١٧٦ب". وأيضا في زخرفة الأختام وغيرها "شكل ١٧٦ج" و"جدول ٦/١-٤" والذي يمثل مجموعة متنوعة من أختام الجعران أو الخنفساء المزين قاعدتها (أسفل الختم) بتصميمات زخرفية مختلفة من خطوط هندسية مستقيمة ومنحنية ولولبية ونبات البردي بصياغات متنوعة. وغالباً ما كانت تستخدم وحدات البردي الزخرفية كخلفيات لمناظر الصيد في الفن المصري القديم كما في "شكل ١٧٧أ،ب". ونلاحظ في "شكل ١٧٧أ" التكرار البسيط لنبات البردي في خلفية المنظر وبعض العناصر الآدمية والغير آدمية كالفهد والطيور (بعضها يشبه اللقلق والإوز) وفرس النهر والأسماك تسبح في النهر، كل ذلك وفق قوانين منظور خاصة بالفن المصري، بينما في "شكل ١٧٧ب" حيث يظهر (التكرار المتبادل لنبات البردي وبرعمه والتكرار المتساقط بين وحدات البردي) كخلفية للتكوين. كما وكانت تصاغ وحدات البردي في بعض الأحيان ضمن تكوينات زخرفية مركبة على شكل باقات متنوعة مُجمعة من عناصر نباتية مختلفة "شكل ١٧٨". كما كانت تستخدم أيضا كتيجان للأعمدة، حيث ابتكر الفنان المصري أنواعاً مختلفة من الأعمدة المزين تيجانها وبدنها بتشكيلات زخرفية متنوعة هندسية ونباتية والتي يمثّل بدنها في الغالب بساق البردي أو حزمة من البردي. ومن الأمثلة على ذلك عمود البردي المغلق أو برعم البردي "جدول ٦/٥-٨"، وعمود البردي المفتوح "شكل ١٧٩" حيث نلاحظ كيف استطاع الفنان المصري صياغة كل منهما بأسلوب مجرد ووفق نظم التكرار والعلاقات الخطية والملامس المتنوعة. كما استخدم نبات البردي في زخرفة الكثير من الأعمدة المصرية المركبة من وحدات زخرفية مختلفة. هذا ويمثل "جدول ٦/٩-١٢" مجموعة مختلفة من تيجان الأعمدة البسيطة والمركبة التي تتخذ شكل نبات البردي المفتوح، بالإضافة إلى عامودان مزخرفان على شكل برعم البردي، ونلاحظ في هذه التصميمات استخدام نظم التكرار المختلفة للخطوط والوحدات الزخرفية المختلفة والرموز والعلاقات الخطية والملامس المتنوعة والتباين اللوني في كل منهم بالإضافة إلى التناسب في الأبعاد والقدرة على تطويع العنصر داخل التكوين. "شكل ١٧٧أ،ب،ج". **(Wilson,1998)**[18,19,58,59]

ويمثل "جدول ٥" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لنبات البردي في الفن المصري القديم. كما يمثل "جدول ٦" بعض التكوينات الزخرفية المتنوعة لنبات البردي في الحضارة المصرية القديمة.

- **زهـرة اللوتـس (Lotus)**

تعد زهرة اللوتس أهم عنصر زخرفي في الفن المصري القديم، لما لها من قدسية خاصة نابعة من مدلول فلسفي مرتبط بمعتقداتهم. وتظهر زهرة اللوتس على جدران المقابر في معظم رسومهم وزخارفهم، كما أنها تقدم كقربان "شكل ٩٩"، وفي بعض الأحيان يتم تحنيطها وتُدفن مع الموتى في مقابرهم حيث أنها أصبحت تمثل عنصراً من العناصر الجنائزية عند قدماء المصريين "شكل ١٨٠أ". **(www.thekeep.org) (عكاشة،١٩٩١)**[١٠٣]

وتُعرف زهرة اللوتس أيضاً "بزهرة البشنين"، وهي عبارة عن نبات قصير الساق ينمو فوق الماء "شكل ١٨٠ب". وهي تُعرف اليوم ضمن قائمة تصنيف النباتات كأحد أنواع فصيلة زنابق الماء (water lily). **(www.thekeep.org)** وقد عرف في حضارة مصر القديمة ثلاثة أنواع من زهرة اللوتس، هي: (نظير،١٩٧٠)[٢٠٥-٢٠٧] (نصر،٢٠٠٢)[٦١] [19] **(Wilson,1998)**

أ) زهرة اللوتس البيضاء (white lotus)

الاسم العلمي لها (Nymphaea Lotus L.). وتعرف بالهيروغليفية "سشن" أو"ششن". وتتميز ببتلاتها العريضة ذات الأطراف المستديرة أحياناً والأطراف المستدقة أو المدببة أحياناً أخرى. أما أوراقها فعريضة ومشقوقة عند المنتصف ومسننة الحواف "شكل ١٨١أ،ب". "ويطلق عليها عُرفاً عروسة النيل". (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[١٥٤]

ب) زهرة اللوتس الزرقاء (blue lotus)

الاسم العلمي لها (Nymphaea Caerulea Sav.). وتعرف بالهيروغليفية "ساربت" (sarpat). وهي أكثر أزهار اللوتس شيوعاً حيث استخدمها الفنان المصري في معظم تشكيلاته الزخرفية. وتتميز بتلاتها بأنها رفيعة (شريطية) ومدببة الأطراف. أما الأوراق فهي أصغر حجما من أوراق اللوتس البيضاء وأيضا مشقوقة عند المنتصف "شكل ١٨٢، ١٨٣". ويُعزى تعلق المصريين القدماء بها إلى

أنها في تكوينها (من الداخل المركز أصفر اللون محاطاً بالبتلات الزرقاء) ترمز للشمس وسط السماء الزرقاء. **(www.alchemy.works.com)**

ج) زهرة اللوتس الحمراء (red lotus)

الاسم العلمي لها (Nelumbium Speciosum) أو(Nelumbo Nucifera). وتعرف بالهيروغليفية "نخب" (nekheb). وقد ظهرت في العصر الروماني للحضارة المصرية القديمة حيث جلبت من الشرق إلى مصر. إلا أنها لم تدم طويلاً في مصر بسبب تغير الطقس. وهو نوع منتشر في بلدان آسيا كالهند "شكل ١٨٤".

استخدم الفنان المصري زهرة اللوتس منذ عصر ما قبل الأسرات حيث عثر في بعض المقابر القديمة في " ققط" على بعض الأواني المزخرفة بعنصر اللوتس وذلك في تكوين بسيط قوامه زهرتان محزومتان معاً من ساقيهما. وقد ظل هذا التكوين البسيط مستخدماً في عصر كل من الدولة القديمة والدولة الوسطى، إلا انه تطور بعض الشيء من حيث الصياغة. كما ظل أيضا استخدام هذا التكوين في عصر الدولة الحديثة في عهد الأسرة الثامنة عشر ولكن مع التبسيط الشديد في صياغته "شكل ١٨٥أ،ب". [62] **(Petrie,1999)**

كما استخدم الفنان المصري زهرة اللوتس في عصر الدولة القديمة في زخرفة بعض تيجان الأميرات. كما في "شكل ١٨٦أ" الذي يُمثل تمثال الأميرة "نِفرت" زوجة الأمير "رع حوتب" وقد زينت رأسها بتاج عثر عليه في "ميدوم" والمزخرف بمجموعة من الأزهار المختلفة الأشكال والألوان، والتي منها كؤوس زهرتي لوتس حمراوتين مكونتا من (خمس بتلات) متفتحتين في وسطيهما زهرة الروزيت زرقاء مكونة من (ثمان بتلات) في وسطها قرص صغير أسود. **(عكاشة،١٩٩١)١٠٤٠-١٠٤١** كذلك استخدمت هذه التيجان المزخرفة بوحدات اللوتس في عصر الدولة الوسطى كما في "شكل ١٨٦ب" الذي يمثل تاج لأميرتان هما بنات "دجحوتي حوتب" ويتكون التصميم الزخرفي للتاج من زهرة اللوتس ومجموعة من الخطوط الهندسية التي تُظهر التنوع في ملمس التصميم. **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)١٥٧،١٥٨ (Aldred,1978) 115**

وقد صاغ الفنان المصري القديم من زهرة اللوتس العديد من الصياغات والتكوينات الزخرفية، حتى انه كان ينوع في عدد بتلاتها فأحياناً يصوغها بثلاث بتلات أو خمس بتلات أو تسع بتلات، بل يصل أحياناً إلى تقسيم الزهرة إلى سبعة عشر بتلة "شكل ١٨٧"، وكان عادة ما يصوغ زهرة اللوتس وعلى جانبيها برعمان "شكل ١٨٨". وكان غالبا ما يجمع بين زهرة اللوتس ونبات البردي في تكوين زخرفي واحد "شكل ١٨٩". كما برع في تزيين تيجان الأعمدة بوحدات زخرفية متنوعة من زهرة اللوتس (المُتفتحة) وبرعم اللوتس سواء كانت مفردة بحيث تمثل في هيئتها تاج العمود "شكل ١٩٠" و"شكل ١٨٨" أو ضمن تكوينات زخرفية مبتكرة كما في "جدول ١٥/٨-١٧" و"شكل ١٩١" حيث يمثل الأول، عمود لوتس يقوم على تكوين زخرفي لوحدات نباتية يمثل ترابط بين زهرة اللوتس ببرعميها وثلاث وحدات من نبات البردي وأوراقها وشريطان. والثاني، عمود لوتس يمثل تكوين زخرفي لوحدات نباتية هي ثلاث زهرات لوتس (في الأعلى) وزهرة الأنثيمون وبرعمان (في الأسفل) وشريطان. **(Wilson,1998)71, 83** ويلاحظ في هذه التصميمات نظم التكرار المختلفة من حيث الخط والشكل والإيقاع والتنوع في الملمس والتوافق بين نسب أطوال المساحات (التاج إلى بدن العمود).

وكثيراً ما مثل عنصر اللوتس الزخرفي على التحف "شكل ١٩٢" ويمثل تكوين زخرفي عبارة عن (من الأعلى) تكرار متبادل بين وحدتين هندسيتين تمثل مستطيلا أفقيا مفردا ومجموعة من ثلاث مستطيلات أفقية. يلي ذلك ضمن صف واحد تكرارا بسيطا لوحدة هندسية هي المربع ووحدة نباتية مجردة تشبه البتلة ووحدة هندسية هي المثلث، وهاتان الأخيرتان تمثلان أيضا تكرارا متقابلا. يلي ذلك تكرارا متقابلا بين وحدة نباتية هي نبات ثمار اللفاح أو تفاح الجن ووحدة المثلث. ثم تكرارا متبادلا بين زهرة اللوتس ووحدة زخرفية تشبه البرعم. ثم تكرارا بسيطا لوحدة مجردة تشبه نبات الخشخاش. ثم تكرارا متبادل بين وحدتين تمثلان البتلة وتكرارا بسيطا لما يشبه نبات الخشخاش. ثم تكرارا آخرا متبادلا بين زهرة اللوتس ووحدة زخرفية تشبه البرعم بصياغة مختلفة عن الوحدة السابقة. يلي ذلك تكرارا متبادلا بين صياغة مختلفة لنبات الخشخاش ووحدة المثلث. ومُثل العنصر أيضا على الأواني

والأدوات كما في "شكل ١٩٣أ-د" و"شكل ٨١أ،ب". ويمثل "شكل ١٩٣أ،ب" مجموعة من الكؤوس يتخذ (الأعلى) شكل زهرة اللوتس الزرقاء و(الأسفل) شكل زهرة اللوتس البيضاء، وتتخذ قاعدة الكأس (إلى اليمين) شكل نبات البردي بينما قاعدة الكأس (إلى اليسار) مزخرفة بالوحدات "الريشية". نلاحظ في التصميمات قدرة الفنان المصري القديم على التنوع في صياغة اللوتس (من حيث شكل وعدد البتلات) والمجموعات اللونية والملمس بالإضافة إلى الاتزان والتناسب. ويمثل "شكل ١٩٣ج" (الأول) تكرارا دائريا متبادلا ومتقابلا لوحدتين هما زهرة اللوتس وبرعم اللوتس ونلاحظ تنوع الملمس في كل وحدة زخرفية، و(الثالث) تكرارا عكسيا لوحدة زخرفية مركبَّة من اللوتس وبراعمها والسمك، أما (الرابع) تكرارا دائريا متبادلا ومتداخلا للوتس والسمك متعاكستين في الاتجاه. ويمثل "شكل ١٩٣د" (اليمين) تكوين زخرفي لرجل عجوز ونلاحظ زهرة لوتس في القاعدة وزهرتا لوتس متقابلتان في الأعلى، (الثاني) تكوين زخرفي يمثل فتاة وعناصر حيوانية تمثل السمك والإوز ومجموعة من زهور اللوتس والبردي وبراعمها بالإضافة إلى عناصر هندسية هي الخطوط المنكسرة التي تمثل الماء، ويلاحظ في التصميمان التنوع في الملمس والتوازن والتناسب والتوافق في النسب. وأيضا مُثلت اللوتس على الأختام والتماثيل الصغيرة "جدول ٨/١-٥"، **(Wilson,1998)110,126** حيث نلاحظ زخرفة الأختام وأختام الجعران باللوتس والخطوط المستقيمة وأنواع من الخطوط المنحنية. **(عكاشة،١٩٩١)**[٦١٥]

كذلك اثبت الفنان المصري قدرته على الابتكار والتنويع في الصياغات الزخرفية لزهرة اللوتس وتطويعها بما يتلاءم مع التصميمات وأساليب التنفيذ، فعمد إلى تزيين معظم أعماله بأفاريز تحتوي على تكوينات زخرفية قائمة على التكرار المتبادل بين زهرة اللوتس وبراعمها ونبات البردي والروزيت وبعض الفاكهة وغير ذلك من العناصر المختلفة ويتضح ذلك في "شكل ١٩٤أ،ب"، ويمثل "شكل ١٩٤أ" (الأول) تكوين زخرفي يجمع بين اللوتس والروزيت المجردة والبراعم والدوائر والخطوط اللولبية، ويقوم التكوين على التكرار البسيط للخطوط اللولبية والدوائر التي تحوي زهرة الروزيت، والتكرار المتبادل بين زهرة اللوتس وبراعمها. كما يمكن اعتبار التكرار المتبادل أيضا بين الدوائر وما تحويه من روزيت وبراعم اللوتس. ونلاحظ أن اتجاهات التكرار مختلفة ففي حين تتجه الخطوط اللولبية والدوائر والبراعم إلى اليسار تتجه زهور اللوتس قليلا إلى اليمين. و(الثاني) يقوم على التكرار المتبادل بين زهرة اللوتس وزخرفة عنقود العنب، بالإضافة إلى التكرار البسيط للخط المنحني (القوس) والذي ترتكز عليه الوحدات. و(الرابع) تصميم زخرفي يقوم على تكرار متبادل بين زهرة اللوتس وأربع وحدات زخرفية مركبة بالتناوب. الوحدة الأولى عبارة عن إحدى صياغات الزهور المبتكرة أعلاها دائرة ومكرر على جانبيها زهرة الروزيت. الوحدة الثانية زخرفة عنقود العنب على خلفية هندسية تمثل خطوط أفقية ومكرر على جانبيها صياغة مختلفة لزهرة الروزيت. الوحدة الثالثة صياغة أخرى لزهرة مبتكرة أو لنبات البردي أعلاها دائرة ومكرر على جانبيها زهرة الروزيت. الوحدة الرابعة زخرفة الرمان ومكرر على جانبيها صياغة مختلفة لزهرة الروزيت. كذلك ويمثل "شكل ١٩٤ب" (الثاني) تكوين قائم (في الأعلى) على التكرار المتبادل والمتصل بالتناوب بين أربع وحدات هي زهرة اللوتس ونبات البردي بصياغتين مختلفتين ودائرة وسطها نقطة و(في الأسفل) تكرار بسيط لمجموعة من المستطيلات الصغيرة والخطوط الدائرية المنحنية والتي تمثل بتكرارها أنصاف دوائر. و(الرابع) يقوم على التكرار المتبادل بين اللوتس وصياغة مجردة وزخرفية لنبات يشبه نبات الذرة.

كما ابتكر الفنان تشكيلات زخرفية تجمع ما بين الوحدات النباتية المختلفة التي قوامها اللوتس والوحدات الزخرفية الهندسية، بعضها مصاغ ضمن أفاريز كما في "شكل ١٩٥أ" حيث نلاحظ (إلى اليمين) تكوين زخرفي قائم على التكرار المتبادل والمتعاقب بين زهرة اللوتس وإحدى صياغات نبات البردي تشبه زهرة مروحية الشكل (نخيلية) مكرر على جانبيها زهرة الروزيت ووحدة مركبة من البرعم والبردي مكرر أيضا على جانبيها زهرة الروزيت. وصياغة الروزيت هنا هي الأقرب للشكل الطبيعي. كما نلاحظ في الأسفل تكرارا بسيطا للخطوط الأفقية بالإضافة إلى الوحدة الهندسية (الضفيرة) الناتجة من تقاطع خطان مستقيمان. و(إلى اليسار) تكوين زخرفي قائم على التكرار المتبادل والمتعاقب بين زهرة اللوتس وإحدى الصياغات المبتكرة للزهور كالزهرة المروحية مكرر على

جانبيها دائرة وسطها نقطة (ويمكن أن تمثل صياغة مجردة لزهرة الروزيت) ووحدة مركبة من البرعم على خلفية مقلمة بخطوط أفقية(مكررة بالتبادل) ومكرر إلى جانبيها زهرة الروزيت. كما نلاحظ في الأسفل تكرارا متبادلا (في اللون) لمستطيل وسطه نقطة. كما نلاحظ في هذه التكوينات التماثل في زهرة اللوتس وفي الروزيت حول البردي والبرعم. وفي "شكل ١٩٥ب" و "جدول ٦/٨-١٠" نلاحظ قدرة الفنان المصري القديم على ابتكار صياغات مجردة غير تقليدية أو غير مألوفة لزهرة اللوتس (الكأس والبتلات)، منها انقسام البتلة أفقيا (في الأعلى)، وتحول البتلات إلى شكل هندسي صرف وغيرها.

كما ابتكر الفنان تكوينات قائمة على شبكيات معقدة تعتمد إلى جانب اللوتس زخرفة "الحلزونيات" أو اللولبيات كما في "شكل ١٩٦" ، فنلاحظ (إلى اليمين وفي الوسط) شبكيتان قائمتان على التكرار المتوازي العكسي والمتقابل للخطوط اللولبية (الثنائية) المتداخلة عند المركز (نهايات الخطوط) حول دائرة صغيرة (نقطة)، وقد شغلت الفراغات بين اللولبيات بصياغات مبتكرة لزهرة اللوتس، ونلاحظ أن اتجاه تكرار اللوتس عكسيا، كما نلاحظ أن القوس العلوي لوحدات اللوتس (بالنسبة لوضع التكرار) قد شكل مجموعة من الخطوط المتعرجة المكررة. أساس هذه الشبكيات الخطوط اللولبية المتداخلة عند المركز والمتوازية في صفوف طولية (والتي تختلف في أطوالها وصياغة نهاياتها) وصياغات مختلفة لزهرة اللوتس. (إلى اليسار) شبكية متطورة قائمة على التكرار المتوازي العكسي والمتقابل للخطوط اللولبية (الثلاثية) المتداخلة عند المركز (نهايات الخطوط) مكونة شكل دائرة شغلت مساحتها بصياغة مجردة لزهرة الروزيت بينما شغلت الفراغات بين اللولبيات بصياغات مبتكرة لزهرة اللوتس، ونلاحظ أن اتجاه تكرار اللوتس عكسيا.
كما تعتمد بعض الشبكيات الأخرى كل من زخرفة "الرباعيات" "جدول ١١/٨-١٢" وزخرفة "الخماسيات" كما في "شكل ١٩٧" حيث يمثل شبكية متطورة تقوم على تكرار متوازي متبادل بين شريطين، الأول عبارة عن تكرار متوازي رأسي ومتقابل لمجموعة من الخطوط اللولبية تنتهي مراكزها بروزيت صغيرة، وقد شغلت مابينها من فراغات بوحدات من اللوتس والبردي متقابلتان. والثاني عبارة عن تكرار متبادل بين مساحتين لونيتين كبيرتين شغلت أطرافها من الداخل بنبات البردي كما شغلت احدهما في الوسط بزهرة روزيت مجردة والأخرى بوحدة الجعران المجنح، (المساحتين ناتجة من تقاطع وتضافر خطان لولبيان يخرجان من نهايات لولبيات الشريط الأول). كما نتج عن ذات التقاطع مساحتين صغيرتين محصورتين بين المساحتين الكبيرتين وقد شغلتا باللوتس.
ونلاحظ في جميع التكوينات الزخرفية و"جدول ١٨/٨-٢٢" قدرة الفنان المصري القديم على التنوع في صياغة الوحدات الزخرفية وتطويعها بما يتناسب ومساحة التصميم، والتنوع في صياغة المساحات الناتجة عن تكرار الوحدات وتنوع وتباين المجموعات اللونية المختلفة وفي الملمس والإيقاعات اللونية والخطية، بالإضافة إلى التناسب في أبعاد الوحدة والتوازن بين الوحدات وفي مساحات التصميم.
كما وقد ادخل عنصر اللوتس الزخرفي في معظم صناعاته كصناعة الأثاث وصناعة الحلي والمجوهرات وغيرها. ويظهر ذلك واضحاً في الأثاث الجنائزي "لتوت عنخ آمون" الذي يتميز بالفخامة والتنوع والجمال "شكل ١٩٨أ،ب" الأول عبارة عن تكوين زخرفي ذو مدلول رمزي يمثل رمز القمر على قارب وهو يبحر وسط حديقة مستقرة فوق بستان من زهور اللوتس وبراعمها قائم على تكرار متبادل بالتعاقب يليه رمز السماء العليا يليه شريط لوحدات مجردة زخرفية مكررة بالتبادل تشبه قطرات الماء. ونلاحظ أن قفل القلادة عبارة عن لوتس محاطة ببرعمين على الجانبين وزهرتي روزيت في الأسفل. أما الثاني فعبارة عن تكوين زخرفي قائم على التكرار بالتماثل قوامه الجعران المجنح في الوسط يحمل في أعلاه رمز القمر، ومكرر على جانبيه حيتي كوبرا "واجت" رمز الحماية تحمل فوقها قرص الشمس بالإضافة إلى تكرار متقابل لرمز الحماية العين "ودجيت" وتكرار عكسي للرمز "عنخ" الحياة. يلي ذلك شريط هندسي عبارة عن تكرار متبادل ومتعاقب لثلاث دوائر ملونة، وفي الأسفل كنار يحوي تكرار متبادل ومتعاقب بين مجموعة من العناصر هي زهرة اللوتس ونبات الذرة ودائرتين مختلفتين. هذا الكنار في شكله يوحي بالشراشيب التي عادة ما تدلى من الأساور والخلاخيل. ونلاحظ في التصميم التنوع في صياغة العناصر المختلفة، والتوزيع الجيد للمساحات

الناتجة عن تكرار الوحدات وتنوع وتباين المجموعات اللونية المختلفة وفي الملمس والإيقاعات اللونية والخطية، بالإضافة إلى التناسب والاتزان.
وقد ابتكر الفنان المصري أيضا أشكالاً متنوعة وفريدة من الباقات أو الأكاليل "شكل ١٩٩" والتي تجمع أنواعا مختلفة من الزهور كاللوتس والأنثيمون (إلى اليسار) والروزيت، والنبات كالبردي والبراعم والرموز كرمز الحياة "عنخ" وبعض النباتات البرية كنبات تفاح الجن ونبات الذرة (إلى اليمين) والخشخاش (إلى اليسار) بالإضافة إلى بعض الوحدات الزخرفية المجردة والوحدات الهندسية، وفق نظم تكرارية مختلفة كالتكرار بالتماثل والتقابل والعكسي والتراكب والتبادل والبسيط. وقد استُخدمت هذه الباقات في زخرفة التحف والأدوات وغيرها "شكل ٢٠٠أ". (Wilson,1998)[19,24,73]
ويقوم التكوين في "شكل ٢٠٠أ" (الأول) وفق نظم تكرارية مختلفة كالتكرار بالتماثل والتبادل والعكسي والبسيط على عناصر هندسية كالخطوط الدائرية وتكرار متبادل للخطوط الرأسية والأفقية للمقبض وصياغات متنوعة من اللوتس والبردي بالإضافة إلى نبات "الخشخاش" وزهرة الروزيت. ونلاحظ وحدة تفاح الجن في أعلى التكوين كما نلاحظ أن مقبض الملعقة على شكل حزمة من سيقان اللوتس.
كما استخدم هذا النوع من التكوينات الزخرفية أيضا في زخرفة الأعمدة، حيث ظهر في عصر الدولة الحديثة نوع جديد من الأعمدة المزخرفة والمركبة بأنواع مختلفة من أكاليل أو باقات الزهور وبعض الوحدات الحيوانية "شكل ٢٠٠ب" و"جدول ١٣/٨-١٤". (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[٧٧] يمثل "شكل ٢٠٠ب" تكوين زخرفي لعمود مركب يقوم على مجموعة من الوحدات الزخرفية الهندسية كالنقط والخطوط والعناصر النباتية والغير آدمية. فنلاحظ في الأعلى البردي على جانبيه زهرتي روزيت، ثم زهرة الأنثيمون يحيط بها رأسي غزال، يلي ذلك زهرة اللوتس يحيط بها برعمان وقد انبثقت من كولة مزخرفة بعناصر هندسية وفق تكرار بسيط ودائري. جميع هذه العناصر متراكبة فوق عمود من البردي مزخرف بمجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية المكررة تكرارا متبادلا.
هذا وتُظهر هذه التصميمات جميعها القدرة على التنوع في صياغة العناصر المختلفة، والتوزيع الجيد لها وتباين المجموعات اللونية وفي الملمس والإيقاعات اللونية والخطية، والتناسب والاتزان.
ويمثل "جدول ٧" الصياغات الزخرفية المختلفة لزهرة اللوتس في الحضارة المصرية القديمة. ويمثل "جدول ٨" بعض التكوينات الزخرفية المتنوعة لزهرة اللوتس في الحضارة المصرية القديمة.

زهـرة الروزيت (Rosette)

يتميز الفن المصري القديم باحتوائه على وحدات زخرفية متعددة مستنبطة من الأزهار. وتأتي بعد كل من زهرة اللوتس ونبات البردي في الأهمية الزهيرة أو الروزيت.
وقد استخدم الفنان المصري القديم أنواعاً مختلفة من الزهيرات (rosette) كأشكال زخرفية، من هذه الأشكال ما هو مستوحى من زهيرة الربيع (daisy) "شكل ٢٠١أ،ب" وتعرف أحيانا بالأقحوان والاسم العلمي لها (Crysanthemum Coronarium L.)، ومنها ما هو مستوحى من زهيرة اللؤلؤ (marguerite) "شكل ٢٠٢" والاسم العلمي لها (Argyranthemum Frutescens L.). (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[١٤٨،١٤٧]
وبغض النظر عن أنواعها المختلفة، فقد اتفق بعض العلماء على تسميتها عموماً بالزهيرات أو الروزيت. كما انه " قد ذكر في قاموس "أولشتاين Oullishtine" الألماني للفنون أن الروزيت هي عبارة عن رسم زخرفي مجرد لزهرة كاملة التفتح". (عثمان،١٩٨٢)[٦٦]
وتُعرَّف الروزيت أيضا على أنها تصميم دائري على شكل وردة يستخدم كوحدة زخرفية، وهي عبارة عن مجموعة من البتلات أو الأوراق المتراصة بجانب بعضها البعض في دوائر أو حلقات. (www.britannica.com)

ابتكر الفنان المصري صياغات زخرفية متعددة من الروزيت، منها ما هو قريب إلى الشكل الطبيعي "شكل ٢٠٣أ" ومنها ما هو مجرد "شكل ٢٠٣ب". "حتى أنه كان ينوع في عدد بتلاتها فأحياناً يصوغها بأربع بتلات أو ثماني بتلات بل يصل أحيانا إلى اثنان وثلاثين بتلة". (Petrie,1999)[58]

كما أنه استطاع تحوير وتجريد زهرة الروزيت إلى أبسط الأشكال بل وزخرفتها من الداخل، فجاءت بعض صياغاتها الزخرفية في صورة أشكال هندسية كالدوائر والخطوط المستقيمة والشعاعية والنقط "شكل ٢٠٤". وأقدم ما عرف من الروزيت كان في عصر الدولة القديمة، حيث عثر على تاج للأميرة " نفرت" من الأسرة الرابعة مزخرف بتكوينات بسيطة تجمع بين الروزيت وزهرة اللوتس والأنثيمون "شكل ٢٠٥" والتي منها تكوين عبارة عن زهرة روزيت زرقاء في الوسط محاطة بزهرتين أنثيمون زرقاوتين ذات كؤوس صغيرة حمراء اللون.
ونلاحظ أن صياغة زهرة الروزيت هنا مجردة ومكونة من ثماني بتلات يتوسطها قرص صغير أسود مصاغة في شكل بسيط هندسي دائري مقسم إلى عدة خطوط. (يوسف وخفاجي،١٩٤٩)[١٤٨] بالإضافة إلى تاج الأميرة "خنمت" - ابنة " أمنمحات الثاني" أحد ملوك الأسرة الثانية عشر- وهو عبارة عن شريط من ثماني تكوينات زخرفية متماثلة مكررة بشكل متبادل مع زهرة من الروزيت قريبة من الشكل الطبيعي. هذه التكوينات عبارة عن زهرتين على الجانبين يعتقد أنهما من الزهور البرية (زهرة نبات الأثل أو السمار) تتوسطهما الروزيت، وفوق الروزيت زهرة برية أخرى قائمة. ويعلو التاج صقراً ناشراً جناحيه "شكل ٢٠٦أ". [115](Aldred,1978)

كما استخدمت الروزيت في كل من زخرفة النسيج والأثاث وزخرفة الأواني والأدوات "شكل ١٧٦أ" وصناعة الحلي والمجوهرات "شكل ١٧٦ب". وأيضا في زخرفة الأختام "شكل ٢٠٦ب" ويمثل مجموعة مختلفة من الأختام المزخرفة بصياغات متنوعة من الروزيت القريبة من الشكل الطبيعي والمجردة. كذلك عمد الفنان المصري القديم إلى صياغتها ضمن الباقات الزخرفية "شكل ٢٠٠أ" والأعمدة المركبة "شكل ٢٠٠ب". وأيضا ضمن تشكيلات زخرفية بالتبادل مع صياغة أخرى للروزيت أو زهرة اللوتس أو البردي أو بعض الفاكهة أو غيرها من العناصر النباتية والهندسية "شكل ٢٠٧أ،ب" و"شكل ١٧٥أ،ب/١٩٤أ،ب/١٩٥". ويمثل "شكل ٢٠٧أ" تكوين يمثل تكرار متبادل بين شريطين (الأول) عبارة عن مساحة لونية صفراء أو زرقاء و(الثاني) عبارة عن تكرار بسيط لثلاثة صفوف يمثل كل منها صياغة مختلفة لزهرة الروزيت، ويحيط بكلا التكوينان شريط لزخرفة "التقسيمات" الشائعة في الفن المصري القديم. بينما يمثل "شكل ٢٠٧ب" تكرار متبادل بين زهرة اللوتس والروزيت يعلوها برعم.

واستخدم الفنان المصري الروزيت أيضا في معظم التكوينات الزخرفية الهندسية كعنصر أساسي وذلك لملء المساحات في التكوين، وفق مجموعة من الشبكيات الهندسية المتنوعة القائمة على نظم تكرارية مختلفة. فنلاحظ كيف استطاع الفنان المصري القديم الجمع بين الروزيت والشبكيات القائمة على المربعات والمعينات "شكل ٢٠٨أ،ب"، ويمثل "شكل ٢٠٨أ" شبكية قائمة على التكرار المتبادل لوحدتين زخرفيتين مختلفتين في اللون، وهي عبارة عن مربع وسطه زهرة روزيت مجردة تمثل أربع بتلات رفيعة بينها أربع نقط. أما في "شكل ٢٠٨ب" التكوين زخرفي قائم على شبكية مائلة قوامها التكرار المتبادل بين صف عبارة عن تكرار بسيط لزهرة الروزيت داخل مربع وبين صفين مختلفين، الصف (الأول) عبارة عن تكرار بسيط لمعينات متراكبة وسطها مربع صغير، (الثاني) عبارة عن نفس الصف الأول ولكن مختلف عنه في المجموعة اللونية. وفي (الأسفل) تكوين زخرفي آخر لشبكية مائلة قوامها التكرار المتبادل بين أربع صفوف مختلفة. الصف (الأول) عبارة عن تكرار بسيط لزهرة الروزيت داخل مربع، (الثاني) عبارة عن تكرار بسيط لمعين بداخله مربع وسطه مربع صغير، (الثالث) عبارة عن نفس الصف الأول ولكن مختلف عنه في المجموعة اللونية، (الرابع) عبارة عن نفس الصف الثاني ولكن مختلف عنه في المجموعة اللونية.

كما استطاع الفنان الجمع بين الروزيت والشبكيات القائمة على الخطوط المنكسرة كما في "شكل ٢٠٩". حيث نلاحظ (إلى اليمين) تكوين زخرفي لشبكية قوامها صفين، الصف (الأول) قائم على التكرار المتقابل لشريطين مكونان من ثلاث خطوط منكسرة، يحوي الشريطان تكرارا متبادلا بين زهرة الروزيت المجردة وشريط من خط حلزوني. (الثاني) أيضا قائم على التكرار المتقابل لشريطين مكونان من ثلاث خطوط منكسرة، إلا أن الشريطان يحويان تكرارا متبادلا بين زهرة الروزيت

المجردة وشريط من خط حلزوني ذو صياغة مختلفة عن الصياغة الحلزونية الأولى. الروزيت تمثل أربع بتلات رفيعة عمودية بينها أربع نقط. (إلى اليسار) شبكية قائمة على التكرار المتقابل لتكوينين (ذي لونين مختلفين) من خطين سميكين منكسرين حصرا معين شغل بالروزيت المجردة تمثل أربع بتلات رفيعة عمودية بينها أربع نقط، وقائمة أيضا على التكرار المتبادل بين التكوينات وخط رفيع منكسر.

كما جمع أيضا بين الروزيت والدوائر المتنوعة حتى أنه كان في بعض الأحيان يصوغ الروزيت ضمن مساحة دائرية "شكل ٢١٠أ،ب،ج". يمثل "شكل ٢١٠أ" شبكية قائمة على التكرار المتقاطع لمجموعة من الدوائر، وقد شغلت الفراغات أو وسط الدوائر بثلاث صياغات متنوعة من الروزيت. كما يمكن أن نلاحظ تكرارا متبادلا بين ثلاث صفوف يمثل كل منها تكرارا بسيطا لصياغة مختلفة من الروزيت. ونلاحظ أيضا أن المساحات الناتجة عن التقاطع تشبه شكل بتلات الزهور، بالإضافة إلى تقاطع الدوائر عند المركز أو النقط الصغيرة قد كون ما يشبه إحدى صياغات الروزيت المجردة. ويمثل "شكل ٢١٠ب" (اليمين) تكوين زخرفي يقوم على التكرار البسيط المتصل (أفقيا أو عموديا- حسب اتجاه الرؤية) لدائرة تمثل الروزيت القريبة من الشكل الطبيعي. فالروزيت هنا عبارة عن دائرة مقسمة من الداخل بواسطة خطوط منحنية شعاعية أو أقواس منطلقة من المركز إلى (٤) أجزاء مكونة بذلك البتلات، ويلاحظ أن الفراغات الناتجة عن التكرار قد شغلت بزهرة روزيت طبيعية صغيرة رباعية البتلات أيضا ولكن ذات صياغة مختلفة ويحيط بالزخرفة شريط زخرفي لمساحة لونية صفراء. (الوسط) يمثل التكرار البسيط المتصل المتداخل (أفقيا أو عموديا- حسب اتجاه الرؤية) للدائرة وتمثل روزيت مجردة عبارة عن دائرة ذات إطار مقسمة من الداخل بواسطة خطوط مستقيمة شعاعية منطلقة من المركز (نقطة) إلى (١٦) جزءا، كما يلاحظ أن الفراغات الناتجة عن التكرار تشبه شكل المعين. ويحيط بالزخرفة شريط زخرفي عبارة عن تكرار بسيط للخط المنكسر. (اليسار) يقوم التكوين على التكرار المتصل والمتبادل (تبادلا لونيا) (أفقيا أو عموديا- حسب اتجاه الرؤية) للدائرة والتي تمثل الروزيت المجردة، والفراغات الناتجة عن هذا التكرار تأخذ شكل المعين ويحيط بالزخرفة شريط زخرفي لخط مستقيم يليه مساحة لونية صفراء. كما ويمثل "شكل ٢١٠ج" مجموعة من التصميمات الزخرفية المتنوعة القائمة على النظم التكرارية المختلفة (البسيط والمتقاطع والمتبادل) لروزيت قريبة من الطبيعة ومجردة وعناصر زخرفية هندسية كالدوائر والمعينات والنقط، وزهور أخرى، وذلك ضمن شبكيات هندسية متعامدة تتميز بالتنوع في صياغة العناصر والخطوط المختلفة ونظم التكرار والملمس بالإضافة إلى الإيقاع والاتزان والتباين اللوني.

وهناك الجمع بين الروزيت والشبكيات القائمة على الخطوط الحلزونية المتوازية كما في "شكل ٢١١" و"شكل ١٩٦-١٩٧"، حيث نلاحظ في "شكل ٢١١" (الأعلى) تكرار متبادل بين اللوتس والخطوط الحلزونية التي تحوي وسطها زهرة الروزيت بالإضافة إلى تكرار عكسي للوتس حول الزخرفة الحلزونية. كما يمكن اعتباره تكرار بسيط باتجاه اليسار لوحدة مركبة من الروزيت يتفرع منها خطان حلزونيان يحصران على جانبيهما وحدة لوتس. و(الأسفل) تكوين زخرفي عبارة عن تكرار متصل بسيط ومتقابل ومتساقط لوحدة مركبة من (خطان حلزونيان متقاطعان). كما يمكن اعتبار التكوين قائم على التكرار المتبادل بين وحدة مركبة من خطان حلزونيان متقاطعان ومعين يتوسطه معين صغير. ونلاحظ التبادل اللوني بين صفوف المعينات، كما نلاحظ أن الفراغات الناتجة حول نقطة التقاطع قد شغلت بزهرة روزيت مجردة عبارة عن (٤) بتلات رفيعة عمودية بينها (٤) نقط. وفي (اليسار) تصميم زخرفي لشبكية هندسية قائمة على التكرار المتبادل بين صفين. الصف (الأول) عبارة عن تكرار أفقي بسيط لزهرة الروزيت الطبيعية، (الثاني) عبارة عن تكرار بسيط مائل متجه إلى اليسار لأحدى صياغات الخطوط الحلزونية.

والجمع بين الروزيت والحلزونيات المكونة لزخرفة "المترابعات"، ففي "شكل ٢١٢" نلاحظ في (الأعلى واليسار) تصميم زخرفي يقوم على التكرار المتوالد بالتساوي لـ"المترابعات" وقد شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار بزهرة الروزيت الطبيعية ذات (١٢) بتلة والمحاطة بشكل هندسي ذو اتجاهات مختلفة يشبه مربع تتوسطه دائرة أكبر منه (الأعلى) بينما تمثل الروزيت (اليسار) بدائرة ذات مركز مقسمة بخطوط شعاعية مستقيمة إلى (٨) أجزاء منفصلة تشبه البتلات، ويحيط بالروزيت شكل هندسي ذو اتجاهات مختلفة يشبه مربع تتوسطه دائرة تساوي وتتصل بأبعاده الداخلية. كما يمكن النظر

للتصميم على أنه قائم على التكرار المتبادل بين زهرة الروزيت الطبيعية وزخرفة "المترابعات". في (الأسفل) تصميم زخرفي (يشبه المثال الأوسط) لشبكية هندسية قائمة على التكرار بالتوالد بالتساوي لصياغة أخرى من "المترابعات"، حيث نلاحظ زوال الخطوط الحلزونية المنطلقة من المركز واتصالها مع بعضها مكونة بذلك دوائر. وقد شغلت هذه الدوائر بوحدات الروزيت الطبيعية، بينما شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار بوحدات هندسية هي المربع.
وهناك أيضا الجمع بين الروزيت وزخرفة "المصلبات" "شكل ٢١٣" ونلاحظ إلى (اليمين) تصميم زخرفي قائم على التكرار بالتوالد بالتساوي لزخرفة "المصلبات" وقد شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار بزهرة روزيت مجردة عبارة عن (٤) بتلات رفيعة حول دائرة صغيرة تفصلها (٤) نقط. ويحيط بالتصميم شريط لزخرفة التقسيمات. في (الوسط) تصميم لزخرفة مبتكرة ذات شبكية مائلة قائمة على التكرار بالتوالد بالتساوي لإحدى صياغات زخرفة "المصلبات" (والتي تأخذ شكل المعين). وقد شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار بزهرة روزيت مجردة عبارة عن دائرة ذات إطار مقسمة بخطوط مستقيمة شعاعية منطلقة من نقطة إلى (٨) أجزاء أو بتلات. ويلاحظ التكرار اللوني المتبادل بين كل من وحدات الروزيت المركبة. ويحيط بالتصميم شريط زخرفي عبارة عن خطوط مستقيمة تحصر بينها مساحة لونية صفراء. خطوط "المصلبات" سوداء اللون. (اليسار) التكوين مشابه للتكوين الأوسط وفق شبكية عمودية وشغلت الفراغات الناتجة عن التكرار بزهرة روزيت (مشابه للتكوين الأوسط) مجردة داخل شكل هندسي ذو اتجاهات يشبه المربع وقد لامست الروزيت أبعاده الداخلية. ويلاحظ التكرار اللوني المتبادل بين كل من وحدات الروزيت المركبة، وبين الروزيت وزوايا المربع. ويحيط بالتصميم شريط لزخرفة هندسية عبارة عن تكرار بسيط لخطوط منكسرة.
هذا ويلاحظ مما سبق قدرة الفنان المصري القديم على ابتكار صياغات متنوعة للروزيت في معظم التكوينات الزخرفية، إما بشكلها الطبيعي أو القريب من الطبيعي أو المبسط أو المجرد تجريدا كاملا، حتى أنه عمد في بعض الأحيان إلى استخدامها وتمثيلها "كبتلات رقيقة صغيرة مفردة ومنفصلة داخل التصميم". **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)**[١٤٨،١٤٩،١٥٠] ويتضح ذلك في "شكل ٢١٤" و"شكل ١٥١/١٥٨/١٦٣-١٦٦"، حيث نلاحظ في "شكل ٢١٤" (اليمين) تكوين زخرفي قائم على التكرار البسيط (الأفقي أو الرأسي- حسب اتجاه الرؤية) لزهرة روزيت ذات صياغة زخرفية خاصة مبتكرة (تشبه الفراشة أو الفيونكة). فهي عبارة عن تكرار متبادل حول نقطة بين (٤) بتلات و(٤) خطوط منحنية أو مائلة (كل خطين منها متعاكسين). ويلاحظ النقط الموزعة داخل البتلات. وفي (اليسار) تكوين زخرفي قائم على التكرار بالتوالد (وحدة متوالدة بالتساوي) لوحدة زخرفية مجردة يتوسطها مربع صغير، والوحدة ذات (٤) اتجاهات أو نتوءات مستوحاة من بتلات الزهور. ويمثل التصميم أيضا التكرار اللوني المتبادل بين هذه الوحدات المجردة وأيضا بين المربعات الصغيرة. ويلاحظ كيف شغلت الأطراف أو النتوءات الأربع ببتلة رقيقة واحدة تمثل في مجموعها زهرة من الروزيت. كما يلاحظ المعينات الصغيرة المكررة الناتجة عن التكرار بالتوالد. ويحيط بالتكوين شريط من خطوط مستقيمة متكررة.
كما ويُظهر "شكل ٢١٥" قدرة الفنان المصري القديم على التنوع والابتكار في صياغة مفرداته (الروزيت وغيرها) وشبكياته وتصميماته الزخرفية ونظم التكرار والملمس بالإضافة إلى التباينات اللونية والإيقاعات والاتزان بين العناصر والمساحات. فنلاحظ مجموعة من التكوينات الزخرفية المتنوعة القائمة على النظم التكرارية المختلفة (البسيط والمتبادل والمتوالد والمتقاطع والمتقابل والعكسي والمتساقط) لزهرة الروزيت القريبة من الطبيعة والمجردة من خلال تفاعلها مع عناصر زخرفية هندسية كالخطوط الحلزونية وزخرفة " المترابعات" و"المصلبات" والدوائر والمعينات والمربعات والمثلثات والمستطيلات والنقط والخطوط الأفقية والرأسية والمتقاطعة، بالإضافة إلى زخرفة "الريش" و زخرفة إكليل"بتلات الزهور" وبعض العناصر الزخرفية المجردة وذلك ضمن شبكيات هندسية مختلفة.
ويوضح " جدول ٩" أهم الصياغات الزخرفية للروزيت في الفن المصري القديم.

- **زهـرة الأنثيمون (Anthemion)**

لقد أثار هذا النوع من الزهور الكثير من الجدل حوله. إذ صَعُب على العلماء تحديد أصل هذه الزهرة رغم وجود العديد من النباتات التي توحي أشكالها بالأنثيمون. **(Wilson,1998)**[19] إلا أن بعض

العلماء يُرجح نسبة زهرة الأنثيمون إلى نوع من الزهور غني بالرحيق يعرف بـ "honeysuckle" أو "صريمة الجدي" والاسم العلمي له (Lonicera Periclymenum) "شكل ٢١٦". (www.ah.bfn..org) (www.britannica.com)

ويعتقد البعض الآخر أنها مستوحاة من نوع من أزهار الزنبق (lily) والاسم العلمي لها (Lilium Speciousum) "شكل ٢١٧"، حيث عني المصريون القدماء بزراعة أزهار الزنبق، وصاغوها بأشكال زخرفية بسيطة كزنبقة الجنوب (lily of south) "شكل ٢١٨". (Wilson,1998)[20,62] كما اعتقد بعض العلماء كالعالم "بتري" أن زهرة الأنثيمون هي صياغة زخرفية جديدة مبتكرة لزهرة اللوتس.
كذلك، رجح بعض المؤرخين ان زهرة الانثيمون هي صياغة زخرفية محورة ومجردة، مقتبسة من شكل ورقة سعفة النخيل لذا يطلق عليها أيضا مصطلح "المراوح النخيلية"، بينما رجح البعض الآخر، أنها صياغة زخرفية محورة عن ورقة الأكانثس. (Petrie,1999)[68-73]

وتعد زنبقة الجنوب أو زهرة الأنثيمون- في أحد العصور- رمزاً لمصر العليا، حيث عمد الفنان المصري القديم إلى استخدامها في التكوين الزخرفي الذي يمثل توحيد مصر العليا ومصر السفلى "شكل ٢١٩". (Wilson,1998)[20] والتكوين عبارة عن ثلاث وحدات من البردي (إلى اليمين) وثلاث وحدات من الأنثيمون (إلى اليسار)، وقد ترابطت البردي الوسطى مع الأنثيمون الوسطى مكونة عقدة حول عمود يمثل القصبة الهوائية أسفله رئة.
وقد عمد الفنان المصري القديم إلى تمثيل مجموعة من صياغات الأنثيمون القريبة من الطبيعة على أحد جدران "غرفة النباتات" بمعبد "الكرنك" وذلك في عهد "تحتمس الثالث" "شكل ٢٢٠أ". كما استطاع أيضا ابتكار صياغات زخرفية متنوعة من الأنثيمون تتدرج من الشكل البسيط إلى المركب والمعقد. هذا التنوع يشمل (الشكل والحجم والعدد) لكل من البتلة والكأس. فنلاحظ أحيانا تراصف عدد من بتلات الزهرة حول البتلة الوسطى، وأحيانا تتخذ بعض البتلات وضعا عكسيا حيث تلتف محيطة بالبتلات الأخرى، وفي أحيان أخرى تتخذ هذه البتلات شكل المروحة حيث تتراصف في شكل دائري، وهي بذلك تشبه "الورقة النخيلية" (palmette) الشائعة كعنصر زخرفي في معظم العصور. (www.ah.bfn..org) (www.britannica.com) كما أن الفنان المصري كان يعمد في بعض الأحيان إلى تزيين الزهرة والبتلات ببعض الزخارف "شكل ٢٢٠ب".
وقد استخدم الفنان المصري زهرة الأنثيمون مفردة أو بالتبادل مع زهرة اللوتس والبردي والروزيت وغيرها في زخرفة جدران وسقوف بعض المقابر والمعابد "شكل ٢٢١"، ويمثل تصميمات زخرفية لزهرة الأنثيمون القائمة على التكرار المتبادل بالتعاقب بينها وصياغات متنوعة من البردي والبراعم. بالإضافة إلى التكرار البسيط للخطوط المنكسرة المشكلة للماء. وفي "شكل ١٣١" تكوين زخرفي قائم على التكرار المتبادل بين صياغة مبسطة للأنثيمون وروزيت مجردة متصلة من أعلى بثمار اللفاح. ومحاط بكنار زخرفي لخطوط مضفرة (الأسفل) وتبادل لوني بين خطوط ومستطيلات (الأعلى). ويلاحظ في هذه التصميمات التنوع في أشكال العناصر والنظم التكرارية والملمس بالإضافة إلى التباين اللوني والإيقاع والاتزان والتناسب بين الأطوال والمساحات.
واستخدم الفنان المصري أيضا زهرة الأنثيمون في زخرفة تيجان الأميرات "شكل ٢٠٥، ٢٠٦". وزخرفة التحف "شكل ٢٢٢" حيث نلاحظ تصميم لتكرار متبادل بين أطوال مختلفة لزهرة الأنثيمون، ونلاحظ في الأسفل تكرارا بسيطا لمثلثات تمثل العشب. وزخرفة الأدوات كما في "شكل ٢٢٣أ،ب"، ففي "شكل ٢٢٣أ" نلاحظ أن التصميمات عبارة عن تكرار بسيط منفصل لثلاث صياغات مختلفة لزهرة الأنثيمون متنوع في اتجاهات أو أوضاع التكرار والصياغات والألوان، ونلاحظ في "شكل ٢٢٣ب" لليسار تكرارا شبه متماثل فالمقبض مزخرف بباقة من الوحدات النباتية المركبة والوحدات الهندسية. كالخطوط الرأسية المحزومة تمثل سيقان النباتات ونبات "تفاح الجن" ثم زهرة أنثيمون مكرر على جانبيها نبات البردي أعلاه نبات "تفاح الجن" بينما يتخذ رأس الملعقة شكل ورقة الشجر.
كما استخدم عنصر الأنثيمون في زخرفة الأواني "شكل ٢٢٤" حيث نلاحظ في الوسط مربع يمثل بركة من الماء يحيط بها سمكتان يحملان برعم لوتس وزهرة لوتس شبه متفتحة (جميعها مكررة تكرارا عكسيا) وعلى الجانبين زهرتا أنثيمون يحيط بكل منها زهرتي لوتس (جميعها مكررة تكرارا

عكسيا). واستخدمت الانثيمون في زخرفة صناعة الثياب "شكل ٢٢٥" ويمثل (اليمين) مصفوفة متوالية قائمة على تكرار متبادل بين زهور الأنثيمون ونبات البردي.
كما عمد الفنان إلى صياغة الأنثيمون إما مفردة أو بأشكال متنوعة مبتكرة ضمن باقات وأكاليل تجمع بينها وعناصر نباتية أخرى خاصة في مجال صناعة وزخرفة الأثاث كما في "شكل ٢٢٩" و"شكل ١٩٩"، ونلاحظ في "شكل ٢٢٦" التكوينات قائمة على التكرار بالتماثل والتكرار الرأسي الشعاعي. لزهرة الأنثيمون بالإضافة إلى بعض زهور الروزيت والبراعم والأوراق النباتية. نلاحظ هنا قدرة الفنان المصري القديم على تنوع الصياغات الزخرفية للأنثيمون وتنظيمها وتوزيعها وتنوع أطوالها والملمس والتباينات اللونية، كل ذلك وفق أسس التناسب والاتزان.
كذلك استخدم الفنان المصري القديم الأنثيمون في زخرفة الأعمدة بنوعيها البسيط والمركب كما في "شكل ٢٢٧أ" حيث نلاحظ (أقصى اليمين) عمود بسيط تاجه زهرة الأنثيمون (زنبقة الجنوب). (اليمين) تكوين زخرفي قائم على التماثل لعمود مركب من اللوتس يليه زهرة أنثيمون مكرر على جانبيها زهرتي روزيت يليه نبات البردي مكرر على جانبيه حيتي كوبرا تمثل "واجت" رمز الحماية. ويمثل "شكل ٢٢٧ب" تكوينات زخرفية متنوعة لتيجان الأعمدة قائمة على نظم تكرارية مختلفة لزهرة الأنثيمون وبعض العناصر النباتية الأخرى كالبراعم والبردي أوراق نباتية تشبه الورقة النخيلية. وتظهر التكوينات تنوع في صياغة العناصر الزخرفية ومستوياتها والتوزيع الجيد لها وتنوع في الملمس والإيقاعات الخطية بالإضافة إلى التناسب والاتزان والتباينات اللونية.
وقد عمد الفنان في أحيان كثيرة إلى استخدام الأنثيمون وعناصر زخرفية أخرى ضمن تكوينات زخرفية قائمة على شبكيات متنوعة وفق مجموعة من نظم التكرار المختلفة والتي تميز بها الفن المصري القديم. [67] (Wilson,1998)[20, 63, 66, 67] فنلاحظ في "شكل ٢٢٨أ" تكوينات زخرفية قائمة على التبادل بين صياغات مختلفة للأنثيمون والبردي والروزيت في صفوف متعاقبة. ونلاحظ في "شكل ٢٢٨ب" تكوينات زخرفية تجمع بين الأنثيمون والخطوط المنحنية والأقواس وعناصر نباتية أخرى. ففي "شكل ٢٢٨ب" (اليمين) مصفوفة متوالية قائمة على التكرار المتساقط لوحدة زخرفية مركبة. الوحدة عبارة عن صفين. الصف (الأول) يتكون من تكرار بسيط متجه للأعلى لمجموعة من الخطوط المنحنية (أو الأقواس) تنتهي قممها بوحدة من نبات البردي. الصف (الثاني) متصل وملتصق بالصف (الأول) ويتكون من تكرار بسيط متجه للأسفل لمجموعة من الخطوط المنحنية (أو الأقواس) تنتهي قممها بوحدة من زهرة الأنثيمون. ونلاحظ أن الفراغات الناتجة عن التكرار العكسي للأقواس قد شغلت بمعين. كما نلاحظ التباين اللوني للأقواس. (اليسار) التكوين يقوم على التكرار اللوني المتبادل والمتساقط لوحدتين زخرفيتين مركبتين. كما نلاحظ في "شكل ٢٢٩" تكوين زخرفي جمع بين الأنثيمون والدوائر قائم على التكرار البسيط المتداخل لمجموعة من الدوائر. ويلاحظ كيف عمد الفنان المصري إلى صياغة إطار الدائرة على شكل ساق من النبات، كما نلاحظ كيف شغلت الدوائر عند نهايات الساق النباتي بوحدات من زهرة الأنثيمون المبكرة (المروحية والتي تشبه الورقة النخيلية). ويلاحظ أيضا أن الفراغات الناتجة عن التكرار اتخذت شكل المعين، وأن اتجاه التكرار للأسفل. وفي "شكل ٢٣٠" تكوينات تجمع بين الأنثيمون والخطوط الحلزونية وعناصر أخرى. ففي (اليمين) تكوين زخرفي عبارة عن متوالية قوامها تكرار متصل بسيط متوازي متقابل ومتساقط لوحدة مركبة من (خطان حلزونيان متقاطعان). وقد شغلت الفراغات الناتجة عن تقاطع الحلزونيات بصياغة مختلفة من زهرة أنثيمون مكررة بالتقابل حول نقطة التقاطع، كما شغلت الفراغات بين وحدة الحلزونيان المتقاطعان بمعين تتوسطه زهرة روزيت وتحيط به مجموعة من النقط. ويمكن اعتبار التكوين قائم على التكرار المتبادل بين وحدة مركبة من خطين حلزونيين متقاطعين ومعين تتوسطه زهرة روزيت وتحيط به مجموعة من النقط. (اليسار) متوالية قوامها التكرار المتساقط المتصل لوحدة زخرفية هندسية مركبة. هذه الوحدة عبارة عن معين ينتهي من أعلى وأسفل بمثلث ذي طرفين ملتفين (يشبه الورقة القلبية)، وقد شغلت الفراغات (في هذه الوحدة المركبة) بمعين وسطه زهرة روزيت مجردة ويحيط به مجموعة من النقط (الفراغ الأوسط) وزهرة أنثيمون تحيط بها من الجانبين نقطتان (الفراغان العلوي والسفلي). هذه الوحدة المركبة تتكرر في صفوف أفقيا بحيث تتساقط بينها صفوف من وحدة مماثلة. أما في "شكل ٢٣١" فالتكوين قوامه صياغة مبتكرة للأنثيمون والتكرار بالتوالد لزخرفة "المترابعات" وقد شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار (وذلك عند زوايا الفراغ السفلى والعليا

بالتبادل) بزهرة أنثيمون. ونلاحظ الاختلاف في اتجاه وحدات الانثيمون، فظهرت متكررة تكرارا عكسيا ومتقابلا. وتُظهر جميع التصميمات السابقة التنوع في صياغة العناصر ونظم التكرار والملمس والتباين في المجموعات اللونية وما ينتج عنها من التناسب والاتزان والإيقاع.

كما واستطاع الفنان المصري ابتكار صياغات زخرفية نباتية جديدة تجمع ما بين زهرة اللوتس وزهرة الأنثيمون وذلك في عصر الدولة الحديثة، **(Petrie,1999)**68-73 وتُعرف هذه الصياغة أيضا بالشكل الزخرفي الجديدة لزهرة اللوتس "شكل ٢٣٢أ". **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)**١٦٢ كما كان أيضا في بعض الأحيان يجمع مابين الأنثيمون وزهرة الروزيت "شكل ٢٣٢ب". وقد استخدم هذه التكوينات في زخرفة جدران المقابر والمعابد حيث استخدمت في موضوعات الفن المصري القديم.
ويوضح " جدول ١٠" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لزهرة الأنثيمون في الفن المصري القديم.

بالإضافة إلى ما سبق، استطاع الفنان المصري القديم ابتكار الكثير من الوحدات الزخرفية النباتية المجردة والتي استلهمها من أشكال مختلفة في الطبيعة واستخدمها في العديد من صياغاته الزخرفية سواء مفردة أو مع عناصر زخرفية أخرى. وتعد زخرفة "خاكرو" وهي تسميتها بالهيروغليفية ومفردها "خكر" ومعناها يحلي أو يزين، أولى الوحدات الزخرفية المجردة. **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)**١٨٠
وقد استلهم الفنان المصري هذه الزخرفة من طريقة ربط رؤوس سيقان نبات البردي من أعلى وأسفل في حزم على أبعاد متساوية والتي كانت تبرز أعلى البناء، حيث أن نبات البردي كان يستخدم عادة في تقوية المباني في مصر القديمة. **(Petrie,1999)101** ويتضح ذلك في "شكل ٢٣٣" حيث نلاحظ قدرة الفنان على ابتكار هذه الصياغة الزخرفية من خلال مجموعة من الخطوط المنحنية والأفقية والدوائر. وهي هنا قريبة بعض الشيء من شكل أطراف سيقان البردي.
وتستخدم هذه الزخرفة بصياغات وتكوينات زخرفية متنوعة في تزيين الجزء العلوي للمباني والواجهات ثم تطورت استخداماتها فشملت جدران المقابر والأفاريز المختلفة والأثاث وبعض التيجان الملكية وغيرها كما في "شكل ٢٣٤أ،ب،ج". ويمثل "شكل ٢٣٤ج" تصميمات زخرفية متنوعة قائمة على النظام التكراري المتبادل لوحدة "الخاكرو" والخطوط المستقيمة وزخرفة التقسيمات، وتتميز بتباين المجموعات اللونية المختلفة والملمس والإيقاعات اللونية والخطية والتناسب في أبعاد الوحدة والتوازن بين الوحدات وفي مساحات التصميم ككل. وقد تطور أسلوب تنفيذ زخرفة "الخاكرو" بعد ذلك فأصبح كورنيشاً منحوتاً نحتاً مفرغاً من الحجر يعلو المباني، وهو في ذلك يشبه "الشرافات" أو نظام "العرائس" (Merlon)♦ في الفن الإسلامي. **(يوسف وخفاجي،١٩٤٩)**١٨٢
ويمثل "جدول ١١" صياغات زخرفية مختلفة لزخرفة "الخاكرو" في الحضارة المصرية القديمة.

كما استطاع الفنان المصري القديم أيضا ابتكار بعض الزخارف النباتية المجردة والتي تُعرف بزخرفة "إكليل بتلات الزهور" أو "بتلات الزهور" (garland of flowers petals). وقد استلهم الفنان المصري هذه الزخرفة من بتلات الزهور "شكل ٢٣٥أ"، ويعتقد البعض أنها مستلهمة من شكل البرعم (buds). وقد استخدمت هذه الزخرفة في تزيين جدران المقابر والأفاريز والأثاث والحلي والقلائد والأواني وغيرها "شكل ٢٣٥ب،ج" و"شكل ٨٢/١٠٧أ /١٧٨". **(Petrie,1999)82,83**
وقد عمد الفنان المصري القديم إلى استثمار ما حوله من أشكال في الطبيعة تشكيليا. فاستخدم بعض العناصر النباتية الأخرى إما مفردة أو ضمن تصميماته الزخرفية المختلفة وذلك في تزين الأفاريز والأعمدة وجدران المقابر والحلي وغيرها. وقد استخدمها الفنان المصري بصياغات زخرفية متعددة إما قريبة من الشكل الطبيعي أو مجردة. كالبراعم (buds) والأوراق والأغصان، بالإضافة إلى أنواع من الفاكهة كالرمان "شكل ٩٩/١٩٤أ" وعناقيد وأوراق العنب "شكل ٢٣٦أ،ب" و"شكل ١٩٤أ،ب"،

♦ " merlon " : وتعرف بـ"العرائس" أو "الشرافة"، وهي عنصر زخرفي معماري في أعالي واجهات المباني. (البهنسي، ١٩٩٥)٣٢ القاموس الإسلامي- العمارة الإسلامية، ص١٤. (www.dictionary.al-islam.com). وهي كمصطلح جزء من ثلاثة مصطلحات معمارية هن: " battlement " ومعناها الشرفة المقرَّجة وهي جدار على سطح حصن أو مبنى ذو فتحات علوية متبادلة مع نتوءات بارزة، الأصل في استخدامها للدفاع واطلاق النار ثم استخدمت فيما بعد كوحدة زخرفية. " crenellation " ومعناها تزويد أو عمل فتحات أعلى السور أو الجدار تطلق منها النار. " merlon " ومعناها الأجزاء أو النتوءات البارزة أو المسننة أعلى جدار المبنى. (www.ah.bfn.org) (www.britannica.com) (بعلبكي، ١٩٧٣)٢٣٠،٩٢

وثمار التين وأكواز الصنوبر. كما تناول بعض النباتات البرية كنبات تفاح الجن (mandrake) ونبات الذرة (cornflower) واليبروح والخشخاش والحلفاء خاصة في عصر الدولة الحديثة "شكل ١٨٨". (عبد العظيم،١٩٩٧)[٩٤، ٩٥] (نظير، ١٩٧٠)[٢٣٥،٢٢٧]

- **الأشجـــــار**

عني المصريون القدماء عناية فائقة بزراعة أنواع مختلفة من الأشجار والتي استخدموها في معظم صناعاتهم وضرورات حياتهم اليومية، بالإضافة إلى أنهم كانوا يقدسون بعض هذه الأشجار لما لها من مكانة خاصة ضمن معتقداتهم. وقد لاحظ الفنان المصري ما في الأشجار من قيم جمالية مما دفعه إلى تناولها كمفردات زخرفية (سواء القريبة من الطبيعة أو التجريدية) في كثير من أعماله الفنية، بالإضافة إلى ثمارها وأزهارها التي استخدمها في كثير من الصناعات والباقات والأكاليل كتشكيلات زخرفية تقوم على نظم من التكرار والإنشاء المختلفة والإيقاعات الخطية واللونية لتحقيق قيما جمالية عالية. ويُظهر "شكل ٥٣، ١٤٢" بدايات تناول الفنان المصري القديم للأشجار كعنصر زخرفي في تزيين بعض أعماله الفنية.
وقد كثر تمثيل أنواع مختلفة من الأشجار على جدران القبور والمعابد "شكل ٢٣٧" و"شكل ٩٧/١٠٤أ،ج/١١٣/١٣٦". ومن أهم الأشجار التي استخدمها الفنان المصري كعناصر زخرفية في كثير من أعماله الفنية، شجر الموز، وشجر الرمان ويعرف بالهيروغليفية "رمن" أو "إنهمن" "شكل ٢٣٨"، وشجر الصفصاف ويعرف بالهيروغليفية "ترت" أو "تاري"، وشجر الأثل ويعرف بالهيروغليفية "أسر"، وشجر الدوم ويعرف بالهيروغليفية "ماما" "شكل ٢٣٩"، والجميز ويعرف بالهيروغليفية "نهت" أو "نوهي"، والسنط ويعرف بالهيروغليفية "شنت" أو "شند". كما واستخدم الفنان شجر النخيل ويعرف بالهيروغليفية "بنرت" أو "بونو" في زخرفة جدران المباني "شكل ٢٤٠أ،ب" والأختام والحلي "شكل ٢٤٠ج" وتيجان الأعمدة "شكل ٢٤١". (Wilson, 1998)[64, 73-75] (عبد العظيم،١٩٩٧)[٦٧] (نظير، ١٩٧٠)[١٧١،١٧٠،١٦٧،٦٧،١٥٧،١٢٦،١٢٣،٩٨]
ويوضح " جدول ١٢" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لهذا الشجر في الفن المصري القديم.

ج) الكتـابـات

تعد الكتابة الهيروغليفية احد أهم مميزات الفن المصري القديم، فهي فضلاً عن كونها لغةً مقروءة تساهم في شرح وتسجيل مختلف الأحداث والموضوعات الخاصة بالحضارة المصرية. إلا أن الفنان المصري القديم استطاع صياغتها كمفردة تشكيلية لها أهميتها وقيمتها الجمالية في التكوين الزخرفي الخاص به. (أباظة، ١٩٩٤)[٤٥]
ولم يستطع العلماء تحديد البدايات الأولى للكتابة الهيروغليفية. إلا أن ما عثر عليه في عصر الأسرات المبكرة من بعض الكتابات في كل من صلاية "نعرمر" "شكل ٥٨" ومقمعته أو (الهراوة) "شكل ٢٤٢"، رمى إلى اعتقاد بعض العلماء أن هناك بدايات لهذه الكتابة قبل ذلك العصر، حيث وجد "بتري" (Petrie)♦ رموزاً وأشكال على قطع من الفخار والحجر يرجع تاريخها إلى حوالي ٧٠٠٠ ق.م أي العصر الحجري الحديث. (عثمان، ١٩٨٩)[٢٨] بالإضافة إلى ما عثر عليه في عصر الأسرات المبكرة وصاعداً من رموز ورسوم على الأختام والتي تمثل وتعبر عن أصحابها أو مالكيها "شكل ٢٤٣". (Wilson, 1998)[18]
والكتابة الهيروغليفية تتركب من مجموعة من الأشكال والرموز عن طريق التجميع. وقد كان لكل مرحلة في تاريخ مصر القديمة إسهامها الخاص في تطوير وابتكار وصياغة الكتابات أو العلامات الهيروغليفية، كما لم تكن هناك نهضة فنية في مصر القديمة إلا وكانت مصحوبة بنهضة موازية في أسلوب الكتابة الهيروغليفية. ونلاحظ في كل من "شكل ٢٤٤، ٢٤٥" كيف تطورت مثل هذه الكتابات، حيث يمثل العمل الفني في كل منها شكل وصياغة ووضع الكتابات في كل من عصر الدولة القديمة وعصر الدولة الوسطى وعصر الدولة الحديثة. (الدريد،١٩٩٠)[١٧،١٦]

♦ تعريف سابق

وقد مرت الكتابة الهيروغليفية في الحضارة المصرية القديمة بعدة مراحل نتج عنها وجود ثلاثة أنواع من الكتابات المصرية القديمة :

- **الكتابة الهيروغليفية (The Hieroglyphic)**

هي عبارة عن رموز وعلامات وصور تُمثِّل قريبة من الطبيعة لأشكال الإنسان والحيوان والنبات والطير، بالإضافة إلى ما استخدمه الإنسان المصري القديم من آلات وأدوات، "كالمثقاب المكرنك" الذي يستخدم في ثقب وتجويف الأحجار والذي تحول إلى الرمز الهيروغليفي "حم" ويمثل رمز الصناعة والحرف والبراعة "شكل ٢٤٦". (ألدريد، ١٩٩٠)[٧٦،٧٨،٣٣،٣٢] والهيروغليفية تعني " النقش المقدس"، وهي تنقسم إلى نوعين:

أ- علامات تصويرية (Ideographic Signs)

وتمثل الأشياء المرسومة بذاتها أو الأفكار المتصلة بالشيء المرسوم. فمثلاً العلامة في "شكل ٢٤٧أ،ب" تمثل أدوات الكاتب وهي لوحة الكتابة وجفنة الماء والريشة، وكلها تعني كلمة " يكتب". أما إذا جاءت العلامة كما في "شكل ٢٤٧ج" مصحوبة بصورة رجل جالس فإنها تدل على المختص بالعمل وتعني هنا " الكاتب" الذي يستخدم هذه الأدوات.

ب- علامات صوتية (Phonetic Signs)

وهي لغرض الهجاء والنطق ولها ما يقابلها في بعض الأحرف العربية. وهي أنواع :

- أحادية الصوت (أو الحرف مجازاً)، كالعلامة في "شكل ٢٤٨أ" والتي تمثل " ثغر إنسان" وينطق " ر". و"شكل ٢٤٨ب" والذي يمثل " بومة" وينطق " م ". و"شكل ٢٤٨ج" الذي يمثل " ثعبان" وينطق " ف ". و"شكل ٢٤٨د" الذي يمثل رغيف خبز وينطق " ت". و"شكل ٢٤٨هـ" الذي يمثل قدم وينطق " ب" و"شكل ٢٤٨و" الذي يمثل حبل مجدول وينطق " ح".
- ثنائية الصوت، كما في "شكل ٢٤٩أ" ويمثل "منزلاً" وينطق "ب+ر". و"شكل ٢٤٩ب" وينطق " م+ن".
- ثلاثية الصوت، حيث تستخدم العلامة التصويرية لا بالنظر إلى معناها وما تمثله بل لإدخال منطوقها ضمن تركيب كلمة أخرى. كالعلامة في "شكل ٢٥٠أ" التي تمثل القصبة الهوائية والقلب وينطق " ن"، ولكنها في "شكل ٢٥٠ب" تم تركيبها مع علامات أخرى واستخدمت كعنصر صوتي فأصبحت تنطق " نفر" والتي معناها " سعيد" أو " طيب".
- رباعية الصوت، كالعلامة في "شكل ٢٥١" والتي تمثل " مدينة ذات شوارع متقاطعة" وتنطق " نيوت" ومعناها " مدينة" أو" قرية".

- **الكتابة الهيراطيقية (The Hieratic)**

هذا النوع من الكتابات يتم فيه اختزال العلامات عن طريق الاختصار والتلخيص التدريجي للشكل التصويري لها. وترجع أسباب ظهور هذا النوع من الكتابة إلى الرغبة في زيادة السرعة في الكتابة واستخدامها لأغراض الحياة اليومية كالرسائل والسجلات الإدارية. وتتميز هذه الكتابة بأنه يغلب عليها " التشبيك" أي أن علاماتها مربوطة ومتشابكة مع بعضها البعض "شكل ٢٥٢أ،ب".

- **الكتابة الديموطيقية (The Demotic)**

ظهرت في عصر الدولة الحديثة في عهد الأسرة الخامسة والعشرين. وهذا النوع يستخدم في كتابة اللغة الدارجة أو العامية. وقد تغير شكل العلامات والرموز في هذه الكتابة فلا تكاد تتضح فيها اصل العلامة القديمة "شكل ٢٥٣". وقد ظهرت الكتابة القبطية بعد هذا النوع والتي هي خليط من الكتابة الهيروغليفية والرومانية. وتعد الكتابة القبطية آخر مظهر من مظاهر اللغة والكتابة في الحضارة المصرية القديمة.

وكانت الكتابات المصرية القديمة غالباً ما تكتب من اليمين إلى اليسار، إلا أنها أحيانا تكتب من اليسار إلى اليمين حتى لو كانت الكتابة ضمن توزيع أو تقسيم راسي. ومهما كان اتجاه القراءة فان

العلامات (الجهة الأمامية لها) تكون متجهة حسب اتجاه القراءة، ويظهر ذلك بشكلٍ واضح في العلامات التي تأخذ شكل إنسان أو حيوان حيث أن لها أمامية وخلفية "شكل ٢٥٤".
أما الكتابات المركبة والتي تحتوي أكثر من علامة فهي تقرا من أعلى إلى أسفل. ويصوغ الفنان المصري القديم عادةً كتاباته المركبة ضمن شكلٍ مربع قدر الإمكان غيرَ محدد الأطراف، ويقوم بتوزيعها داخل هذه المساحة توزيعاً جيداً ووفق الكلمة المطلوبة مع مراعاة الحفاظ على التناسق العام للعلامات المكونة للكلمة. ونلاحظ في "شكل ٢٥٥أ" أن العلامتين "ب" (المربع) و"ت" (نصف دائرة) قد وضعتا فوق بعضهما البعض حتى تعادلا في ذلك ارتفاع العلامة "ح".
إلا أن الفنان المصري قد يخرج أحيانا عن القاعدة المألوفة أو المتبعة، إما لأسباب جمالية أو أسباب تمجيدية. فالفنان المصري كان يعطي الأولوية للتصميم. ومثالاً على ذلك، "شكل ٢٥٥ب"، فعند كتابة هذه العلامة التي تنطق "ورت" ومعناها " عظيمة"، نلاحظ أن حرف " ت" قد نقل من أسفل المجموعة – حيث موقعه البديهي- إلى وضع أكثر جمالية فوق كل من حرف " و" وحرف " ر".
كما انه للمحافظة على الناحية الجمالية وتناسق الشكل العام للكلمة، كان كثيراً ما يجعل العلامة الصغيرة تتوسط العلامات الطويلة الرفيعة "شكل ٢٥٦أ" بدلاً من "شكل ٢٥٦ب".
وكذلك "شكل ٢٥٧أ"، فعند كتابة هذه العلامة التي تنطق " حم نتر" ومعناها " الكاهن" أو خادم الإله، نلاحظ أن الفنان المصري اضطر إلى تقديم علامة الإله "شكل ٢٥٧ج" على علامة الخادم "شكل ٢٥٧د" وذلك لأسباب تمجيدية فأصبحت تكتب "نتر حم" وتنطق "حم نتلر" "شكل ٢٥٧ب". (عثمان، ١٩٨٩)[٢٨-٣٢]

واستخدمت الكتابات المصرية القديمة كعنصر زخرفي هام ومكمل للعناصر الأساسية في معظم التكوينات. مما ساهم في تحقيق قيماً جمالية في التكوين الزخرفي والتصويري. وقد صاغ الفنان المصري القديم كتاباته في أعمدة راسية أو أفقية وأحيانا الاثنين معاً، كما كان يصوغها عند كتابة اسم الملك أو الإله داخل "اهليلج" "شكل ٢٥٨"، كل ذلك ضمن تكوينات زخرفية متنوعة تجمع عناصر مختلفة من آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وغيرها. (عكاشة،١٩٩١)[٦٩٨] ويظهر ذلك على التماثيل والأعمدة "شكل ٧٧ج" وصحائف البردي "شكل ٥٥". (إبراهيم وآخرون،١٩٩٢)[١٦٠،١٦٢،١٩٦] والأواني والأدوات والأختام والتحف "شكل ٨١ب/٨٢" وفي الحلي والمجوهرات "شكل ١٠٨/١٢٤" والأثاث والتحف، وجدران المقابر والمعابد كما في "شكل ٢٥٩أ،ب" و"شكل ٤٨/٦٤/١٠٦"، حيث يمثل "شكل ٢٥٩ب" تكوين زخرفي قائم على تكرار متبادل بين شريطين، الشريط الأول عبارة عن تكرار رأسي متقابل لخطوط لولبية متصلة تنتهي مراكزها بدائرة، وقد شغلت ما بينها من فراغات بوحدتين مركبتين متبادلتين. الوحدة المركبة الأولى عبارة عن (ثلاث وحدات من اللوتس يتوسطها كتابة هيروغليفية). الوحدة المركبة الثانية عبارة عن (ثلاث وحدات من اللوتس يتوسطها روزيت مجردة). الشريط الثاني عبارة عن تكرار رأسي متقابل لخطوط لولبية متصلة تنتهي مراكزها بدائرة، وقد شغلت ما بينها من فراغات بوحدتين مركبتين متبادلتين. الوحدة المركبة الأولى عبارة عن (كتابة هيروغليفية أخرى في الوسط يحيط بها من أعلى روزيت مجردة ومن أسفل زهرتي لوتس). الوحدة المركبة الثانية عبارة عن (ثلاث وحدات من اللوتس يتوسطها روزيت مجردة). يتميز التصميم التنوع والصياغات الزخرفية وتطويعها بما يتناسب مع مساحة التصميم بالإضافة إلى التنوع والتباين في المجموعات اللونية والملامس وما يعكسه التصميم من تناسب واتزان. **(Reeves,1997)**[92-199]
هذا، ويوضح "جدول ١٣" مجموعة من العلامات الهيروغليفية في الفن المصري القديم، وما يقابلها في الهيراطيقية والديموطيقية، ودلالاتها الشكلية والصوتية باللغتين العربية والأوروبية.
ويوضح "جدول ١٤" مجموعة من العلامات والرموز الهيروغليفية في الفن المصري القديم، ودلالاتها الشكلية وما يقابلها باللغتين العربية والأوروبية. كما يوضح "جدول ١٥" مجموعة من الكتابات والرموز الهيروغليفية في الفن المصري القديم ومعانيها ودلالاتها الصوتية.الرموز
عرَّف "سيجموند فرويد Sigmund Freud" الفن على انه شكل من أشكال تحرير ما في النفس من لا شعور وذلك بواسطة الرمز. فالرمز هو احد أهم أساليب التعبير الفني. (عطية،١٩٩٦)[٦٠٨]
وقد كان للمعتقدات الدينية في الحضارة المصرية القديمة- كما ذكرنا سابقاً- دوراً كبيراً في تشكيل فنونها، فالفن المصري مرتبط بخدمة هذه المعتقدات بما تحويه من قيم ومفاهيم فلسفية خاصة، ويظهر

ذلك من خلال العديد من الموضوعات التي تناولها الفنان المصري القديم. وقد لجا الفنان المصري أحيانا في تكويناته إلى صياغة معظم عناصره الزخرفية وفق أسلوب تجريدي مما أسهم في ظهور العديد من الرموز المختلفة، لكل منها مدلول فلسفي خاص. وقد صاغ الفنان المصري رموزه في بعض الأحيان كوحدات منفردة قائمة بذاتها، وفي أحيان أخرى صاغها كوحدات متداخلة تعكس معانٍ أعمق. (أباظة، ١٩٩٤)[٤٥]

والرموز في الفن المصري القديم مستمدة من مختلف العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية، والتي عالجها الفنان بأسلوب وإحساس خاص يعكس قدرته العالية على التخيل والإبداع. وقد استخدم الفنان المصري القديم معظم هذه الرموز ضمن تصميماته الزخرفية وذلك في زخرفة جدران القبور والمعابد وتيجان الأعمدة والكرانيش والأفاريز بالإضافة إلى صناعة الأواني والأدوات والحلي وغيرها. وغالبا ما تُظهر هذه التصميمات تنوع في نظم التكرار المختلفة والتبادل والتباين بين المجموعات اللونية والتنوع في صياغة الزخارف وتطويعها بما يتناسب مع مساحات التصميم والملامس بالإضافة إلى الإيقاع والاتزان في التصميم. وتنقسم الرموز في الحضارة المصرية القديمة إلى عدة أنواع:

١- رموز مرتبطة بالكائنات الأسطورية

يقوم مفهوم الفنان المصري القديم لنظرية الكون والتي تعكس احد الاتجاهات الفلسفية لمعتقداته حول الاعتقاد بوجود مجموعة من الكائنات الأسطورية تحكم عالمه المادي. وان تعظيمه لهذه الكائنات هو الوسيلة الوحيدة للمحافظة على الحياة في حالة توازن تسمح ببقاء الإنسان. (الدريد، ١٩٩٠)[٣٠٨]

وقد كان لكل كائن رمز خاص به يعبر عن مضمونه ووظيفته. وكان الفنان المصري أحيانا يرمز للكائن بأكثر من هيئة. وتتمثل أهم الكائنات الأسطورية في الحضارة المصرية القديمة وما يرتبط بها من رموز في الآتي:

- **" رع" (Ra):** ويعرف أحيانا بـ" أتوم" (Atum) أو " أتوم رع"، كما يعرف بـ" أتون" (Aton) في عهد " إخناتون". وهو خاص بالشمس والخلق في معتقداتهم. وقد صاغه الفنان المصري في عدة أشكال ورموز، منها انه يرمز له بقرص الشمس المجنح "شكل ٢٦٠أ،ب" حيث يمثل "شكل ٢٦٠أ" أولى التصميمات الزخرفية التي تمثل "رع"، إلا أنه غالباً ما يرمز له بقرص الشمس المجنح الذي تحيط به حية أو حيتي كوبرا "شكل ٢٦١"، وأحيانا يرمز له بصقر ناشرا جناحيه فوقه قرص الشمس "شكل ٢٦٢أ" حيث نلاحظ (اليمين) تصميم زخرفي يمثل "رع حوراختت " ومعناه "شروق الشمس العظيم" والذي يعد الصياغة الأولى لـ"أتون"، يتخذ شكل صقر مجنح فوقه قرص الشمس ويمسك بمخالبه الرمز "عنخ" رمز الحياة والرمز "شن" رمز الخلود والجمع. وأحيانا أخرى يمثل بهيئة آدمية براس صقر فوقه قرص الشمس يحيط به حية كوبرا "شكل ٢٦٢ب". كما يرمز له أحيانا بقرص الشمس ذي الأذرع الممتدة وذلك في عهد " إخناتون" "شكل ٢٦٣". يلاحظ في هذه التصميمات التنوع في زخارف "الريش" والملامس ونظم التكرار والتماثل والتبادل والتباين اللوني والإيقاع.

" حورس" (Horus): اكبر كائنات السماء وحامي الفرعون وهو كائن خاص بالشمس. يرمز له بصقر أو صقر فوقه تاج "شكل ٢٦٤أ،ب" أو على هيئة رجل براس صقر فوقه تاج "شكل ٢٦٤ج". كما أنه يمثل عند "بتاح" القلب ويمثل عند "تحت" اللسان.

" تُحت" (Thoth): يمثل الكتابة والعلم والمعرفة. يرمز له بطائر أبو منجل وأحيانا قليلة بقرد البابون "شكل ٢٦٥". (الدريد، ١٩٩٠)[٣٠٧،٣٠٨]

- **" حتحور" (Hathor):** وهي " عين رع" اسمها يعني "بيت حورس". تمثل الأمومة والخصوبة والجمال. يرمز لها ببقرة أو على هيئة امرأة براس بقرة أو على هيئة امرأة على رأسها تاج عبارة عن قرني بقرة بينهما قرص الشمس "شكل ٢٦٦"، وقد عمد الفنان إلى زخرفة أعمدته وأدواته وأثاثه وجدرانه بها. (أباظة، ١٩٩٤)[٨٧،٨٣](الدريد، ١٩٩٠)[١٠١،٣١٦] ويمثل "شكل ٢٦٧" في (الأعلى إلى اليمين) تصميم زخرفي لشريط قائم على التكرار البسيط للبرعم (ويلاحظ التبادل اللوني للبرعم) يليه وحدة زخرفية عبارة عن رأس امرأة بأذني بقرة تمثل "حتحور" وفي الأسفل تكرار لوني متبادل بالتعاقب لزخرفة "التقسيمات". (الأعلى إلى اليسار) تصميم زخرفي لشبكية معقدة قائمة على التكرار الرأسي المتقابل والعكسي لشرائط من الخطوط اللولبية (وتعرف بزخرفة "الخماسيات")، وقد نتج عن ترابط هذه

الخطوط فراغات شغلت بعمود من البردي (في الوسط) وبوحدتين من الجراد (على الجانبين) مكررة تكرارا عكسيا. ويتبادل مع الشرائط اللولبية مساحات لونية تتوسطها وحدات زخرفية عبارة عن رأس بقرة يحوي بين قرنيها وحدة روزيت وهي تمثل "حتحور"، هذه المساحات اللونية ناتجة من تضافر خطان لولبيان يخرجان (من أعلى وأسفل) من نهاية أو مركز الشرائط اللولبية. (الأسفل إلى اليمين) شبكية زخرفية معقدة قائمة على التكرار الرأسي المتقابل والعكسي لشرائط من الخطوط اللولبية، وتتبادل مع هذه الشرائط شريط متصل متبادل من وحدات زخرفية عبارة عن رأس بقرة يحوي بين قرنيها دائرة وهي تمثل "حتحور"، ووحدات هندسية أفقية (عبارة عن تبادل لوني بالتعاقب لشبكية لمجموعة من الخطوط المنحنية المتقاطعة (شبكية)). (الأسفل إلى اليسار) شبكية زخرفية معقدة قائمة على التكرار الرأسي المتقابل والعكسي لشرائط من الخطوط اللولبية تعرف بزخرفة "الخماسيات"، وقد نتج عن ترابط هذه الخطوط فراغات شغلت باللوتس (في الوسط) وببرعمين (على الجانبين) متجهين للأسفل ومتقابلين. ويتبادل مع الشرائط اللولبية مساحات لونية معينة الشكل تتوسطها وحدات زخرفية عبارة عن رأس بقرة أعلى قرنيها دائرة وهي تمثل "حتحور" كما شغلت الزوايا الجانبية ببردي متقابلتين، هذه المساحات اللونية المعينة ناتجة من تضافر خطان منكسران يخرجان (من أعلى وأسفل) من نهاية أو مركز الشرائط اللولبية.

- **" أنوبيس" (Anubis):** يمثل الموت والبعث والمسئول عن التحنيط. يرمز له بابن آوى أو الثعلب أو على هيئة رجل براس ثعلب "شكل ٢٦٨". **(Menu,1999)**[117]
- **" خبري" (Khepri):** يمثل الشمس عند الفجر. **(Aldred,1978)**[122] ويمثل شروق الشمس أو مظهر الشمس في الصباح. كما يمثل البعث. يرمز له بجعران أو جعران مجنح، ونادراً ما يرمز له بهيئة رجل براس جعران. وأحيانا يدمج مع "رع". **(أباظة،١٩٩٤)**[٨٨] ويأتي من كلمة "خبر" (Kheper) بالهيروغليفية ومعناها الذي يظهر "شكل ٢٦٩-٢٧٠أ،ب". **(Menu,1999)**[33]

" نِخبت" (Nekhbet): تمثل الحماية. وهي حامية الملك. يرمز لها بأنثى النسر أو الرخمة، كما أنها تعد رمز الحماية لمصر العليا (الوجه القبلي) "شكل ٢٧١أ،ب".

" واجت" (Waget): تمثل الحماية أيضاً. وهي حامية الملك. يرمز لها بحية الكوبرا، كما أنها تعد رمز الحماية لمصر السفلى (الوجه البحري) "شكل ٢٧٢". **(إبراهيم وآخرون،١٩٩٢)**[٦٦، ٩٧، ١٣١]

٢- رموز مرتبطة بالحكم

وهي تمثل التيجان والشارات والعصي الملكية وغيرها من الأشكال المرتبطة سواء بالإله أو بالملك أو بإقليم معين، والتي يستخدمها الفنان المصري القديم في معظم تكويناته الفنية. وتتمثل أهم الأشكال المرتبطة بالحكم في الحضارة المصرية القديمة فيما يأتي:

- "شكل ٢٧٣أ". ويُعرف بـ" سرخ" (serekh). وهو يمثل " سور وواجهة القصر الملكي" لأيٍ من الملوك فوقه "حورس"، والتي في بعض الأحيان يذكر بداخلها اسم الملك. وقد ظهر منذ عهد الأسرة الأولى وحتى منتصف الأسرة الثالثة. **(عكاشة، ١٩٩٩)**[٥٥٥] **(Clayton,2001)**[16,38,21]
- "شكل ٢٧٣ب". ويعرف بـ"الإهليلج" أو الخرطوش (cartouche). وهو يمثل شارة ملكية (طوليا أو عرضيا) يذكر بداخلها اسم الملك. تم استخدامها منذ أواخر الأسرة الثالثة. وهي عبارة عن شكل بيضاوي مثبت ومستند بحبل فوق قاعدة. **(عكاشة، ١٩٩٩)**[١٠٤٤] **(Reeves,1997)**[184] **(Clayton,2001)**[38,42]

"شكل ٢٧٤أ،ب". عبارة عن التاج الأبيض "آتف" (atef) على جانبيه ريشتان. وهو رمز" أوزيريس".

"شكل ٢٤٧ج،د". عبارة عن تاج على هيئة عرش. وهو رمز " إيزيس".

- "شكل ٢٧٤هـ،و". عبارة عن تاج على هيئة مستطيل فوقه نصف دائرة أو طبق. رمز " نِفتيس" (Nephthys). **(أباظة،١٩٩٤)**[٩٤،٩٨،٨٤،٨٥] **(Hobson,2000)**[135]
- "شكل ٢٧٥أ". عبارة عن التاج المزدوج "شمتي" (shmty). رمز مصر الموحدة (العليا والسفلى). **(إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)**[١٠٧] **(ألدريد،١٩٩٠)**[٣١٢،٨٧] وينطق " بستشنت" (Pschent) وهو يمثل أيضا السلطة العليا. **(Clayton,2001)**[119,] **(Menu, 1999)**[85]

- "شكل ٢٧٥ب". عبارة عن التاج الأحمر " دِشرت" (deshret). رمز مملكة الشمال أو مصر السفلى (الوجه البحري) وعاصمتها "بوتو".
- "شكل ٢٧٥ج". عبارة عن التاج الأبيض " حِدجت" (hedjet). رمز مملكة الجنوب أو مصر العليا (الوجه القبلي) وعاصمتها "نخن".(Menu, 1999)[85](Clayton,2001)[119,146]
- " شكل ٢٧٦ أ،ب". عبارة عن منجل يعرف ب"خبش" (Khepesh) وعادة ما يتم حمله في فترة الحرب. وهو رمز حاكم مصر الموحدة. (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)[١٠٧] (Menu, 1999)[89]
- "شكل ٢٧٦ ج،د". عبارة عن عصا ملكية. تُعرف بـ"حِقا" (Heka). وهي رمز حاكم مصر العليا. (Menu, 1999)[61]

" شكل ٢٧٦ هـ،و". عبارة عن عصا ملكية. تُعرف بـ"نخخ" (Nekhakha). وهي رمز حاكم مصر السفلى.(James, 2000)[185]

٣- رموز مرتبطة بالعناصر النباتية

اتخذ المصريون القدماء من بعض العناصر النباتية رموزا تمثل أهم الأقاليم في مصر القديمة، لما لها من مدلول فلسفي خاص بمعتقداتهم الدينية. من أبرز هذه العناصر، زهرة اللوتس التي لها مكانة خاصة في حضارة مصر القديمة، فهي في مفهومهم تمثل انبعاث النور والحياة في تفتحها نهارا وانقباضها ليلا. كما في "شكل ٢٧٧أ" حيث نلاحظ كيف أن الزهرة انبثقت لتتولد من جوفها حياة جديدة وعلى جانبيها براعم في مراحل مختلفة النمو. وترمز زهرة اللوتس أحيانا إلى شمس الصباح والخير والنماء. (أباظة،١٩٩٤) [٤٢،٦١] (كلارك،١٩٨٨) [٢٣٤] بالإضافة إلى ذلك، فقد اتخذها المصريون رمزاً لمملكة الجنوب (مصر العليا-الوجه القبلي)، (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)[٦٦] إلى جانب الزنبق (زنبقة الجنوب) أو الانثيمون التي كانت تمثل في أحد العصور- والذي يعتقد أنه عصر الدولة القديمة- رمزاً لمصر العليا. (Wilson, 1998)[20] وهناك أيضا نبات البردي الذي اتخذ رمزاً للحماية، حتى أنه استخدم في صنع القوارب. (نظير،١٩٧٠)[١١٠] كما اتخذ رمزاً لمملكة الشمال (مصر السفلى-الوجه البحري). ويمثل تعانق البردي واللوتس أو البردي مع الزنبق أو غيرها من النباتات، رمزاً لتوحيد مصر العليا والسفلى " شكل ٢٧٧ب". (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)[٦٦،١٧٩]

٤- رموز مرتبطة بالكتابات الهيروغليفية

يرتبط استخدام الأشكال الرمزية في الفن المصري القديم إلى حد كبير بالكتابة الهيروغليفية. (ألدريد،١٩٩٠)[١٧] فهي تعد موسوعة فنية غنية لما تحويه من رموز ذات مدلولات فلسفية وقيمة جمالية زخرفية عالية. وتتمثل أهم الرموز المرتبطة بالكتابات الهيروغليفية فيما يأتي:

- **"عنخ" (Ankh):** وتُعرف بمفتاح النيل، وهي رمز الحياة "شكل ٢٧٨". (إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢)[١٣٢]

"تت" (Tyet): وتمثل صياغة أخرى انثوية لـ"عنخ"، كما انها تمثل شكل عقدة حزام "ايزيس" "شكل ٢٧٩". (James, 2000)[170] (Petrie, 1999)[117]

- **"واس" (Was):** عبارة عن صولجان، يرمز عادةً للأقطاب التي ترفع السماء "شكل ٢٧٩ج،د". كما انه رمز القوة والسلطة.(ألدريد،١٩٩٠)[١٥] (James, 2000)[167]
- **"جد" (Djed):** ويُعرف بعمود "جد" يمثل مجموعة من الأعمدة المتراكبة والمتداخلة. وهو في انتصابه يعد رمزاً للثبات والاستقرار والرسوخ والدوام "شكل ٢٨٠". (أباظة،١٩٩٤)[٦٠]
- **" وِدجيت" (Wedjet):** ومعناها " العين السليمة".وهي تمثل عين " حورس"، كما أنها تعد رمزاً لحماية الكون والحياة. (أباظة،١٩٩٤)[٤٥] وقد استلهم الفنان المصري في صياغتها عين الصقر " حورس" "شكل ٢٨١-٢٨٢".(Hobson,2000)[155]

هذا، ويوضح كل من " جدول ١٦ و١٧" مجموعة من الرموز الهامة والشائعة في الفن المصري القديم.



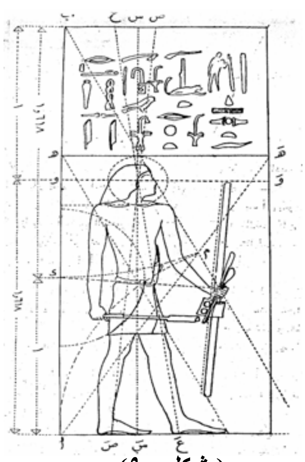
(شكل ٨٨أ)
صلاية صيد الأسود
عصر ما قبل الأسرات
(عن: علام، ١٩٩٢، ص٣١)



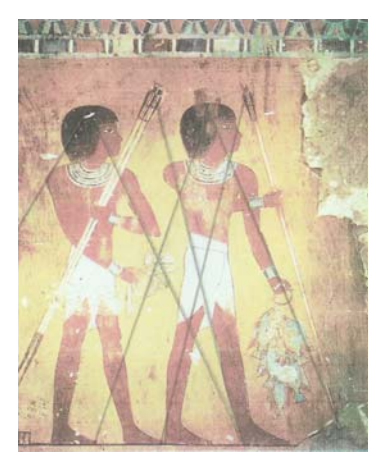
(شكل ٨٨ب)
تكوين زخرفي اعتمد التوزيع في صف واحد - عصر ما قبل الأسرات
(Wilson, 1998, p38, 39 :عن)



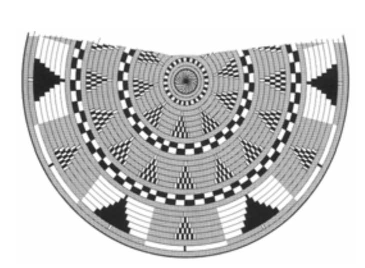
(شكل ٨٩)
تكوين زخرفي اعتمد التوزيع في عدة صفوف - عصر ما قبل الأسرات
(Wilson, 1998, p39 :عن)



(شكل ٩٠)
التحليل الهندسي الذي يمثل القطاع الذهبي
عصر الدولة القديمة
(عن: محمد، ١٩٨٠، ص٢٦٣)



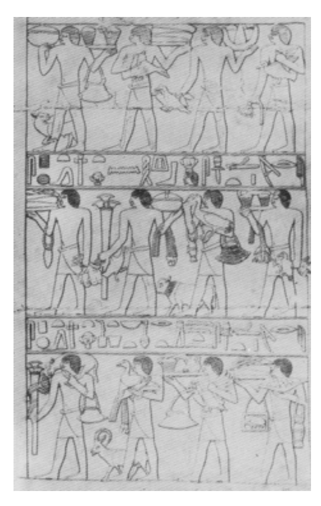
(شكل ٩١)
مقبرة " قن آمون"- طيبة عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٥٥)
و(عن: محمد، ١٩٨٠، ص٢٥٨،٢٣٧)



(شكل ٩٢)
تكوين زخرفي يجمع بين التكوين الدائري والمثلث
عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p49 :عن)



(شكل ٩٣)
(مقمعة) الملك ''العقرب'' سجلت عليها نقوش لافتتاح قناة للزراعة
أواخر عصر ما قبل الأسرات
(Menu, 1999, p28 :عن)



(شكل ٩٤)
مقبرة " مروركا"- سقارة- الأسرة ٦
عصر الدولة القديمة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٦٠٤)



(شكل ٩٥)
مقبرة " مفر حوتب"- طيبة
عصر الدولة الحديثة
(عن: صدقي، ١٩٧٦،



(شكل ٩٦)
جزء من وليمة- مقبرة " رخ مي رع"- طيبة
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٥٧)



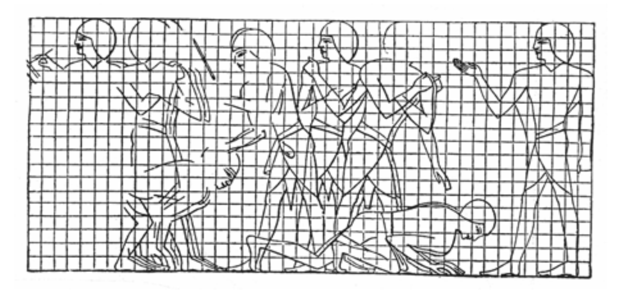
(شكل ٩٧)
منظر لحديقة تحوي بركة بها أسماك وطيور ويحيط بها أشجار السنط والجميز والتفاح والدوم والنخيل وبعض الزهور- الأسرة ١٨ - عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٥٣)



(شكل ٩٩)
حاملا القربان ومجموعة من صنوف القربان المتراصة فوق بعضها، ونلاحظ خط الأرض أسفل حاملي القربان- مقبرة " نخت"- طيبة- الأسرة ١٨
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p31)



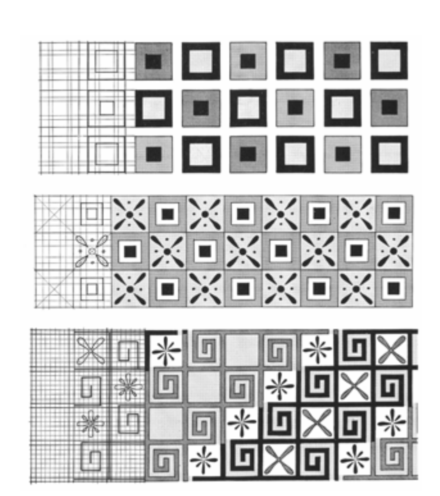
(شكل ١٠٠)
الخطوط المرشدة- سقارة- الأسرة ٥
عصر الدولة القديمة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٩٩)
و(عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٣٤٠)



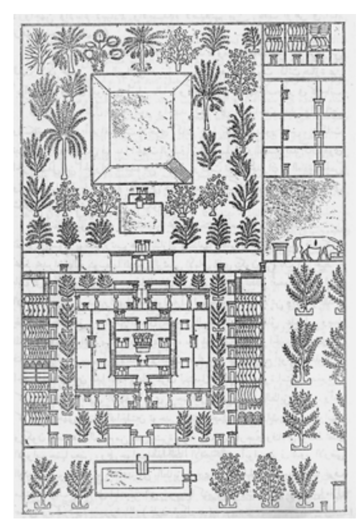
(شكل١٠١)
الجدار الجنوبي لمعبد " سيتي الأول"- أبيدوس- الأسرة ١٩
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٩٩)
و(عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٣٤٢)



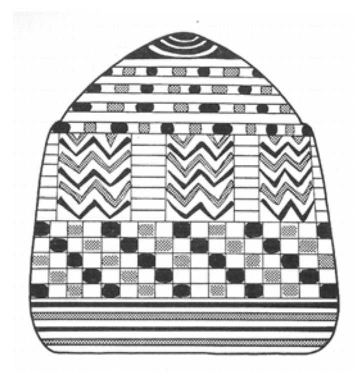
(شكل١٠٢)
(عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٣٤٣)



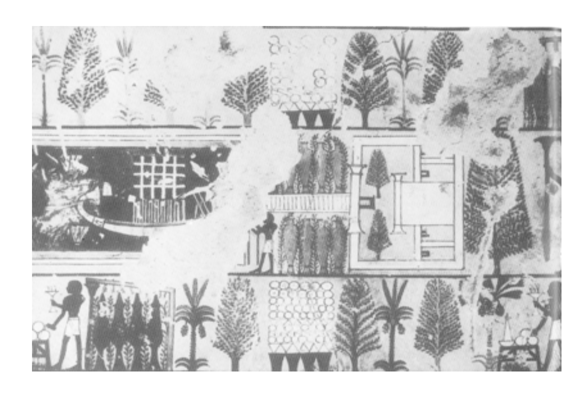
(شكل ١٠٣)
زخارف هندسية متنوعة قائمة على الشبكيات- سقف مقبرة " نب آمون"- الأسرة ١٨
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p54)



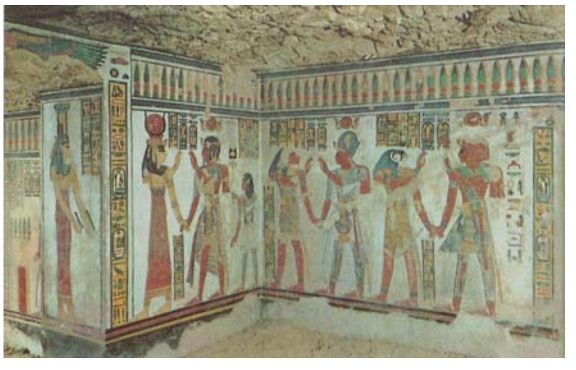
(شكل ١٠٤أ)
جزء من قصر – مقبرة " مري رع"- تل العمارنة عصر الدولة الحديثة
(عن: كمال، ١٩٩٨، ص٢١)



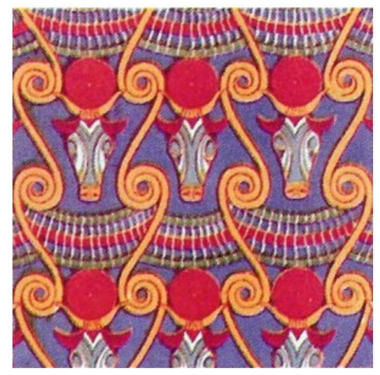
(شكل ١٠٤ب)
مقبرة " رخ مي رع"- طيبة
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p50)



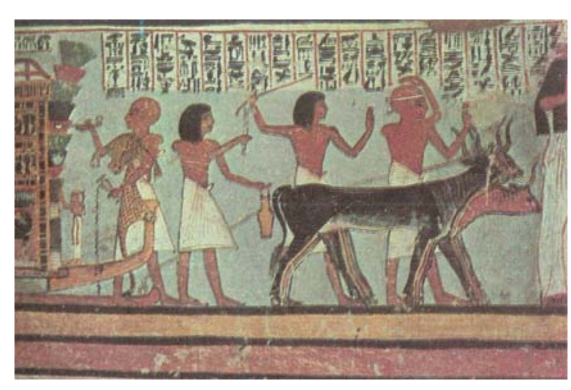
(شكل ١٠٤ج)
شعائر جنائزية في حديقة- مقبرة " مين نخت"- طيبة- عهد تحتمس الثالث
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٤٩)



(شكل ١٠٥أ)
مقبرة " آمون حر خويشف"- الأقصر
عصر الدولة الحديثة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٣)



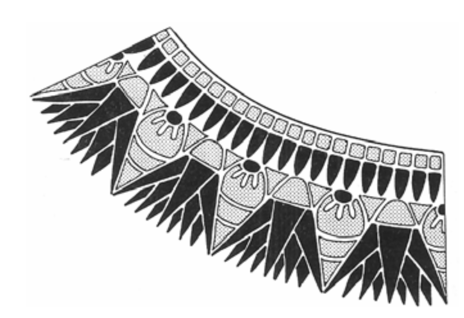
(شكل ١٠٥ ب)
تكوين زخرفي لعناصر حيوانية (رؤوس ابقار) وهندسية ونباتية مجردة- طيبة- الأسرة ١٨ عصر الدولة الحديثة
(عن: علام، ١٩٩٢، ص١٣١)



(شكل ١٠٦أ)
طقوس دينية- وادي الملوك
عصر الدولة الحديثة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٤)



(شكل ١٠٦ب)
" حتحور" تقود الملكة " نفرتاري" ويلاحظ استخدام الظلال اللونية في تلوين جسدها ووجهها وادي الملكات- طيبة- الأسرة ١٩
عصر الدولة الحديثة
(عن: : إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٥)



(شكل ١٠٧أ)
كولة مزخرفة باللوتس وبراعم وعناصر نباتية مجردة وهندسية- مقبرة "توت عنخ آمون" وادي الملوك- الأسرة ١٨عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p74,81)



(شكل ١٠٧ب)
طبق خزفي أزرق مزخرف بعناصر نباتية (زهرتا لوتس وبراعمهما) وسمكتان باللون الأسود- الأسرة ١٨ عصر الدولة الحديثة
(عن:Wilson, 1998, p 110,111)



(شكل ١٠٨)
جزء من أحد الأحزمة الخمسة التي تربط مومياء الملك " توت عنخ آمون" مزخرفة بكتابات هيروغليفية
عصر الدولة الحديثة
(عن: Reeves, 1997, p114)



(شكل ١٠٩)
رسم تخطيطي لـ"تُحت"
(عن: Hobson, 2000, p 134)



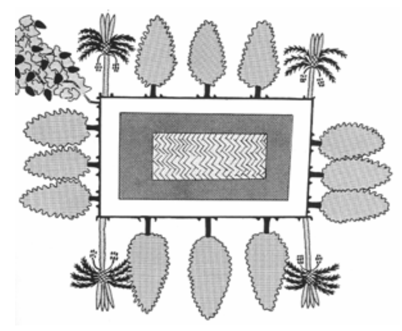

(شكل ١١٠)
رجل يسوق قطيعا من الماعز- زخارف آدمية وحيوانية وهندسية- تكرار متتابع أو منتظم في اتجاه واحد- نقادة الثانية
عصر ما قبل الأسرات
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٠٥)



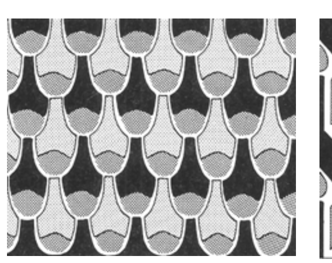
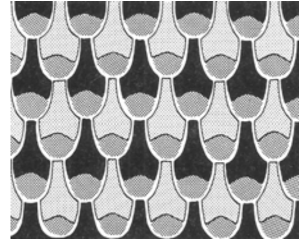
(شكل ١١١)
تقديم القرابين من أثاث وأساور وحيوانات- تكرار متتابع مع اختلاف اتجاه الحركة- الأسرة ٢٠
عصر الدولة الحديثة
(عن: Menu, 1999, p55)



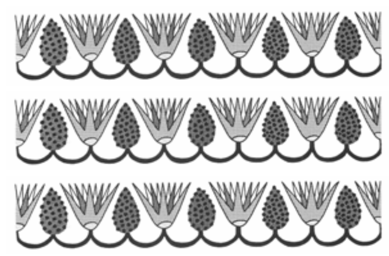
(شكل ١١٢)
صيادو السمك في زورق وسط زهور اللوتس- نلاحظ التكرار البسيط للخطوط المنكسرة للماء- مقبرة " إيبوي"- طيبة- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٩٥)



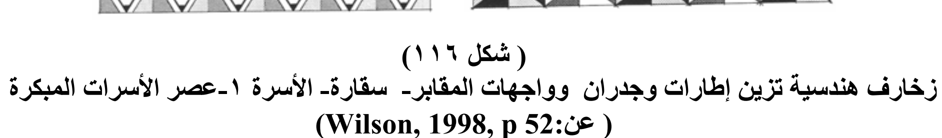
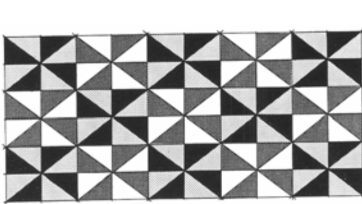
(شكل ١١٣)
منظر لبركة وحديقة- مقبرة " نخت" – الأسرة ١٨،١٩
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p33)

(شكل ١١٤)
أ) اليمين- تكوين زخرفي لوحدة مستوحاة من الريش- الأسرة ١٨
ب) اليسار- تكوين زخرفي لزخرفة الريش تزين كولة مومياء " توت عنخ آمون" - الأسرة ١٨-عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p91)



(شكل ١١٥)
إطار مزخرف بوحدات نباتية- مقبرة " نب آمون"- طيبة- الأسرة ١٨
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p85)

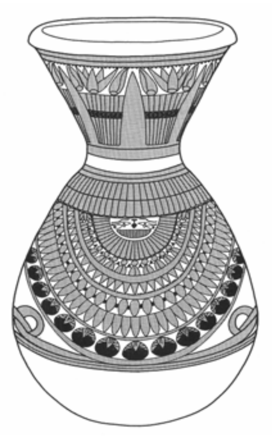
(شكل ١١٦)
زخارف هندسية تزين إطارات وجدران وواجهات المقابر- سقارة- الأسرة ١-عصر الأسرات المبكرة
(عن:Wilson, 1998, p 52)



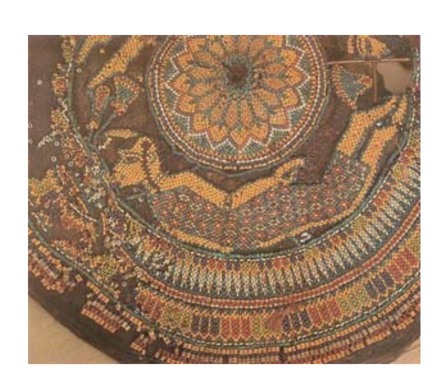
(شكل ١١٧أ)
صياغة زخرفية لنبات البيروح- مقبرة
" رمسيس الثالث"- الأسرة ٢٠
عصر الدولة الحديثة
(عن: عبد العظيم، ١٩٩٧، ص١٠٠)



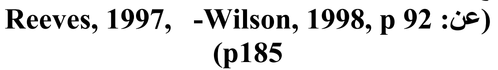
(شكل ١١٧ب)
كولة على هيئة " نخبت"- مقبرة
" توت عنخ آمون"
عصر الدولة الحديثة
(Reeves, 1997, p152 :عن)



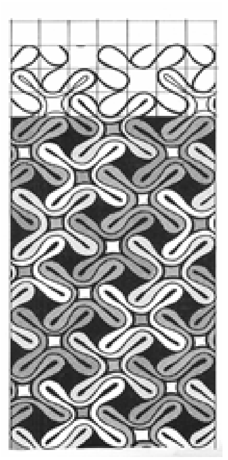
(شكل ١١٨أ)
إناء مزين سطحه بوحدات زخرفية
متنوعة - تل العمارنة- الأسرة ١٨-
عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p80 :عن)



(شكل ١١٨ب)
وسادة مشغولة بالخرز ومزخرفة بوحدات متنوعة- تصور
سجين مقيد ومكمم في رداء مزخرف بأزهار الروزيت
ويطفو بين بعض النباتات المائية كالبردي- مقبرة " توت
عنخ آمون"-عصر الدولة الحديثة



Reeves, 1997, -Wilson, 1998, p 92 :عن)
(p185



(شكل ١١٩)
سقف مقبرة " أمنمحت"- طيبة-
الأسرة ١٨-عصر الدولة الحديثة
Wilson,1998, :عن)
(p53,94



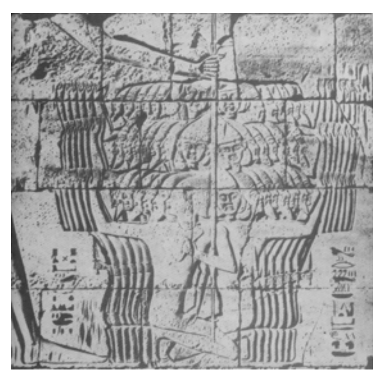
(شكل ١٢٠)
رسم تخطيطي لمنظر صيد الطيور- مقبرة
" نفر حر بتاح"- سقارة- الأسرة ٥ - ٦
عصر الدولة القديمة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٦٥)
(Wilson, 1998, p34 :و(عن



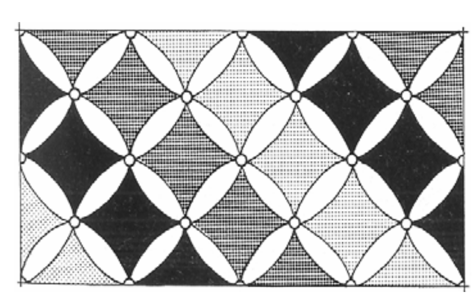
(شكل ١٢١أ)
رجل يمسك إوز بيده- مقبرة "
مرروركا"- سقارة – الأسرة ٦
عصر الدولة القديمة
(عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٣٤٦)



(شكل ١٢١ب)
حمل الأثاث الجنائزي للمقبرة "رعموسي"- طيبة.
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٠١)



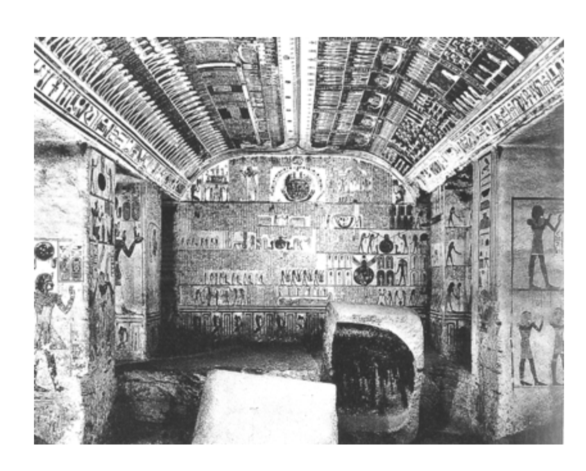
(شكل ١٢٢)
مجموعة الأسرى، واجهة الصرح الجنوبي- بوابة معبد
" هابو"- طيبة- الأسرة٢٠-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨١٢)

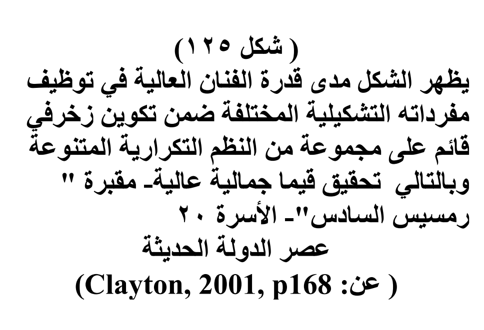


(شكل ١٢٣)
رسم لتكوين زخرفي قائم على تكرار بالتقاطع لوحدة
الدائرة-مسند الرأس – مقبرة " توت عنخ آمون"
عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p93 :عن)



(شكل ١٢٤)
صدرية " الجعران المجنح" الخاصتان بالملك "
توت عنخ آمون"- طيبة-عصر الدولة الحديثة
(Aldred, 1978, p84,86 :عن)





(شكل ١٢٥)
يظهر الشكل مدى قدرة الفنان العالية في توظيف
مفرداته التشكيلية المختلفة ضمن تكوين زخرفي
قائم على مجموعة من النظم التكرارية المتنوعة
وبالتالي تحقيق قيما جمالية عالية- مقبرة "
رمسيس السادس"- الأسرة ٢٠
عصر الدولة الحديثة
(Clayton, 2001, p168 :عن)



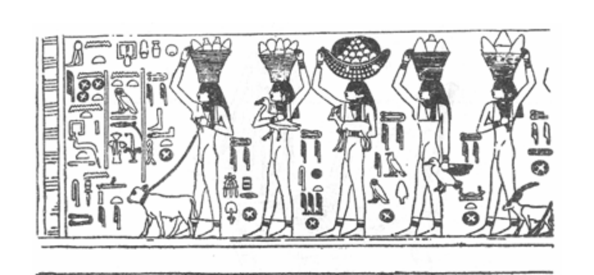
(شكل ١٢٦)
المراحل المختلفة لعملية الحصاد- مقبرة " منا"- طيبة-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٦٤،٩٦٥)



(شكل ١٢٧)
النائحات- مقبرة "رعموسي"-طيبة-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٠١)



(شكل ١٢٨)
صيد السمك- مقبرة "منا"-طيبة-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٧٠)



(شكل ١٢٩)
ممثلو الضياع – مقبرة " تي"- سقارة- الأسرة ٥
عصر الدولة القديمة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٤٤)



(شكل ١٣٠)
طيور على شجرة السنط (الحدود الخارجية بالأسود والأحمر المائل للبني- مقبرة " خنمحوتبي"- طيبة
عصر الدولة الوسطى
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٢٧)



(شكل ١٣١)
إطاران مزينان بوحدات زخرفية نباتية وهندسية من مقابر لأسر مختلفة- طيبة-عصر الدولة الحديثة
(عن: الجبوري،٢٠٠٠، ص٥١)



(شكل ١٣٢)
لوحة جنائزية من الحجر الجيري للملك
" دجت" الملك الثعبان- أبيدوس– الأسرة ١
عصر ما قبل الأسرات
(عن: Clayton, 2001, p23)



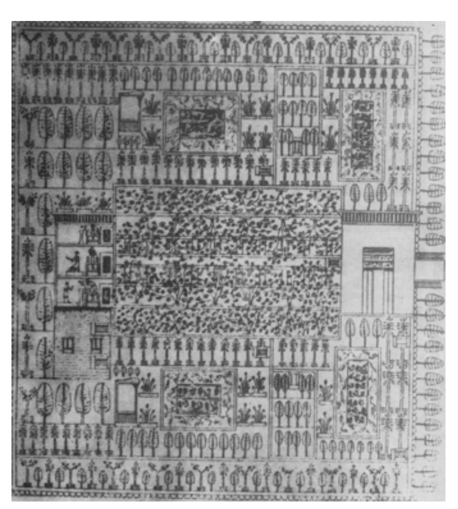
(شكل ١٣٣)
صدرية مصنوعة من الذهب المطعم بالمينا تمثل " بتاح" على شكل صقر مجنح ، خاصة بـ" رمسيس الثاني"- الأسرة ١٩-عصر الدولة الحديثة
(عن: Menu, 1998, p62)



(شكل ١٣٤)
حفر غائر يمثل توحيد المملكتين الشمالية والجنوبية بربط رمزيهما الأنتيمون والبردي- المعبد الكبير بأبو سنبل- عهد" رمسيس الثاني"- الأسرة ١٩-عصر الدولة الحديثة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٧٩)



(شكل ١٣٥)
أوز ميدوم-الحدود الخارجية بلأسود والأحمر المائل للبني-مقبرة"إيتيت"-ميدوم-الأسرة الثالثة-عصر الدولة القديمة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩١٤)



(شكل ١٣٦)
منزل ذو حديقة- طيبة
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٨٢)



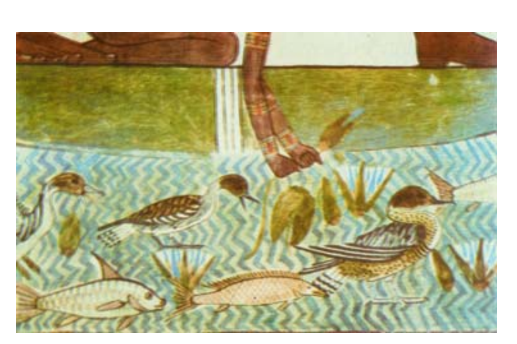
(شكل ١٣٧)
سيدة-الحدود الخارجية بالأحمر المائل للبني-مقبرة " منا"- طيبة- عهد " تحتمس الرابع"- الأسرة ١٨-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٧٢)



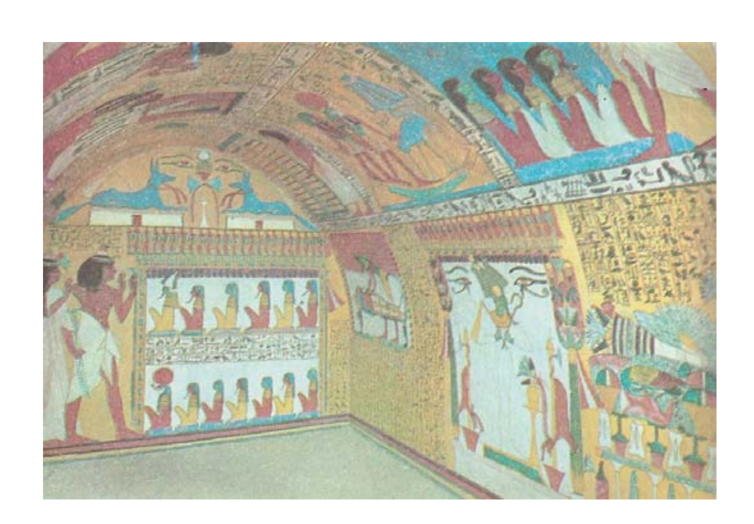
(شكل ١٣٨)
جزء من حفل موسيقي حيث يظهر الرجال والسيدات وهم يستنشقون عبير زهور اللوتس ويستمعون للموسيقى- مقبرة صاحبها مجهول
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٥٩)



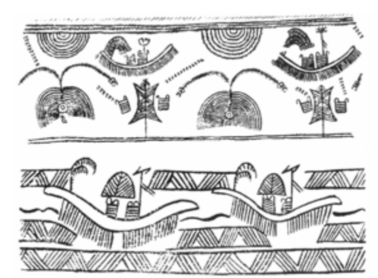
(شكل ١٤٠)
آنية فخارية ذات لون أحمر ومزينة بوحدات هندسية بيضاء من الداخل والخارج- حضارة نقادة الأولى
عصر ما قبل الأسرات
(عن: ألدريد، ١٩٩٢، ص٥٧)



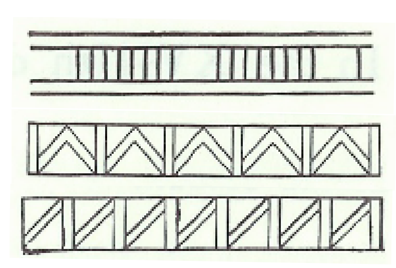
(شكل ١٣٩)
جزء من منظر لصيد السمك وقنص الطيور- مقبرة " منا"- طيبة- عهد الأسرة ١٨
عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٥٩)



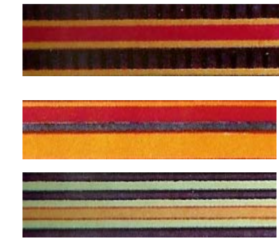
(شكل ١٤١)
مقبرة " سنجم" وزير " رمسيس الأول"- دير المدينة- الأقصر- الأسرة ١٩
عصر الدولة الحديثة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٢)



(شكل ١٤٢)
تكوينات زخرفية قائمة على مجموعة من النقط والخطوط الهندسية المختلفة، والتكرار المتبادل بين الوحدات الزخرفية.عصر ما قبل الأسرات.
(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص١٣)



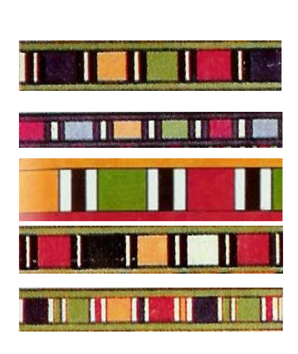
(شكل ١٤٣)
أقدم الزخارف المستخدمة في تزيين الأفاريز والكرانيش والتي استخدمت بعد ذلك على مر لعصور.
عصر الدولة القديمة
(petrie, 1999, p103 :عن)



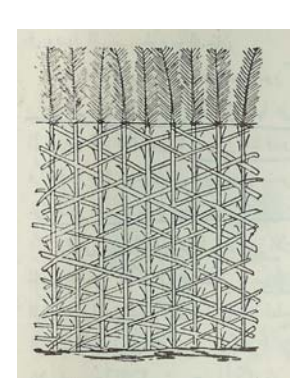




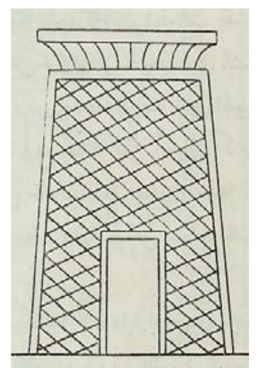
(شكل ١٤٤)
تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على مجموعة من الخطوط الأفقية والراسية المتعامدة، والخطوط المتقاطعة والأشكال الهندسية والنقط حيث نلاحظ نظم التكرار اللوني المختلفة.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧-٣١)



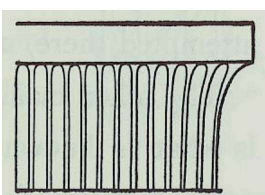
(شكل ١٤٥)
تصميمات زخرفية تقوم على زخرفة "التقسيمات" تعتمد مبدأ التقسيم بعدد من الخطوط تفصل بين المساحات الملونة.
(عن: النحاس، ١٩٩٠ ، ص٢٩)

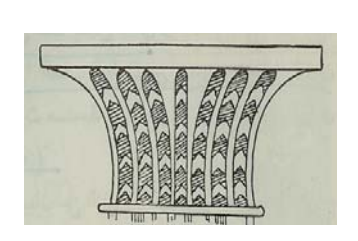


(شكل ١٤٦ أ)
أغصان النخيل مربوطة بشكل متقاطع وتستخدم في تقوية البناء.
(petrie, 1999, p98 :عن)



(شكل ١٤٦ ب)
رسم تخطيطي لأحد المباني القديمة مزينة واجهتها وكورنيشها بزخارف مستوحاة من أغصان النخيل المربوطة وسعفها. ويمثل البناء بداية ظهور هذا النوع من الزخارف.
(petrie, 1999, p98 :عن)

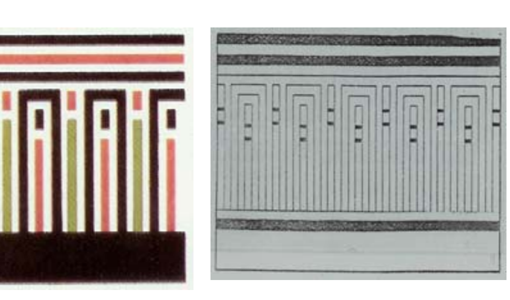




(شكل ١٤٧)
أ) اليمين: من أقدم الكرانيش المزينة بأسلوب التضليع - أعلى التابوت الحجري لـ"منكورع"-
عصر الدولة القديمة
ب) الأسفل: عصر الدولة الحديثة
(petrie, 1999, p99,100 :عن)
و(عن: كمال، ١٩٩٨، ص١٠)

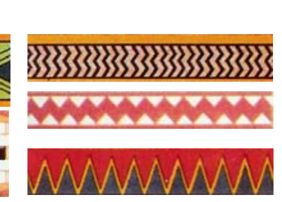


(شكل ١٤٨)
تكوين زخرفي لوحدات مختلفة وكتابات، ونلاحظ في أسفل الجدران زخرفة "السفل"- مقبرة "نفرتاري" زوجة "رمسيس الثاني"- وادي الملكات- طيبة- الأسرة١٩-عصر الدولة الحديثة
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٨٥) و(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٤)

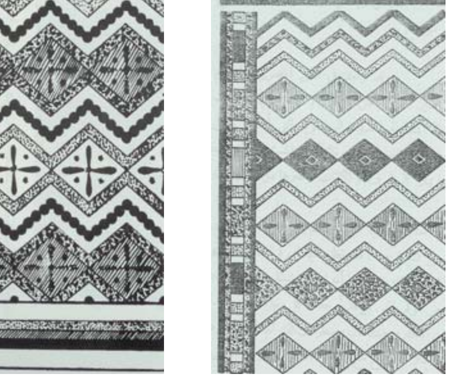


(شكل ١٤٩)
تكوينان زخرفيان متشابهان يعتمدان زخرفة "السفل".
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٨٢) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص ٣١)

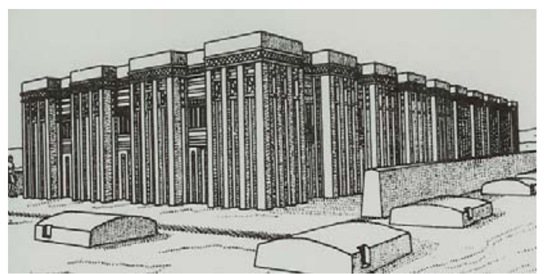
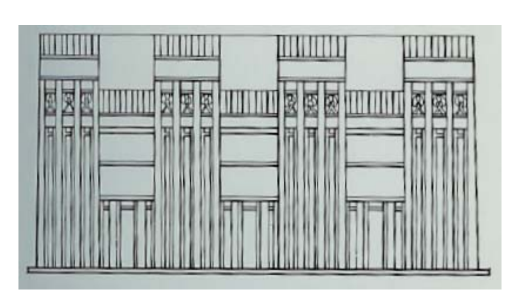




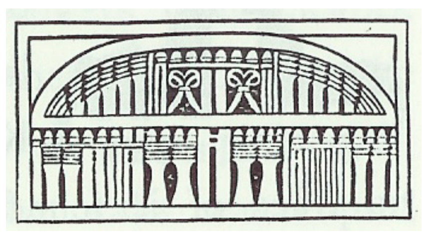
(شكل ١٥٠)
الأعلى: الخطوط (بالأصفر)- المساحات السوداء (بالأحمر)- مقابر قديمة من مختلف الأسرات.
الأسفل: تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على تنوع الخطوط المنكسرة.
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٠٤،١٠٣،٩٥،٩٤) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٨، ٢٩، ٣١)



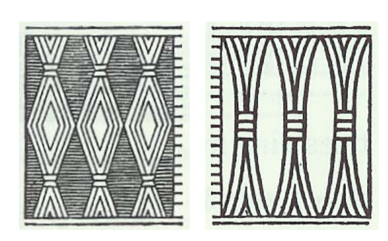
(شكل ١٥١)
تكوينات زخرفية تزين سقف بعض المقابر قائمة على وحدة الخط المنكسر بالإضافة إلى النقط والأشكال المجردة (الروزيت). الى اليمين: مقبرة "أمنمنت" – عهد الاسرة١٨- عصر الدولة الحديثة. الى اليسار: عهد الاسرة١٢- عصر الدولة الوسطى. الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٠٧-٩٤،١٠٥-٩٨)

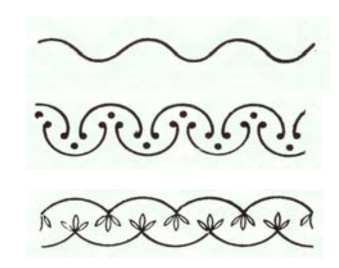
(شكل ١٥٢)
اليمين: رسم لقبر الملكة "مِرِنيت". عهد الاسرة١- عصر الدولة القديمة.
اليسار: واجهة أحد القصور المزخرفة بعدد من التقسيمات الهندسية والوحدات الزخرفية.
(عن: الدريد، ٢٠٠٠، ص١٢٢،١٥٩) و(عن: Clayton, 2001, p21)

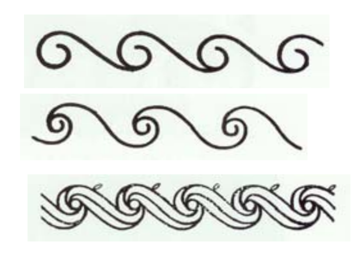


(شكل ١٥٣)
إلى اليمين: مقبرة "أمنحتب
الثاني"الاسرة١٨- عصر الدولة الحديثة
(petrie, 1999, p95 :عن)

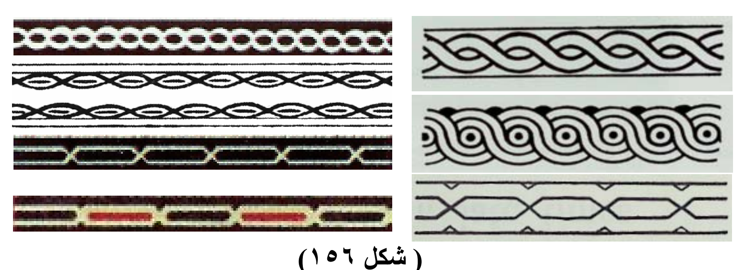


(شكل ١٥٤)
(petrie, 1999, p93,94 :عن)

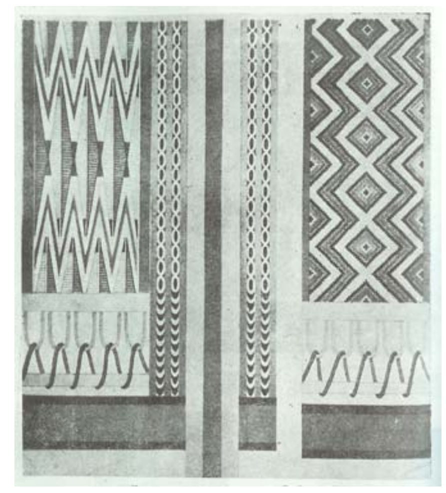




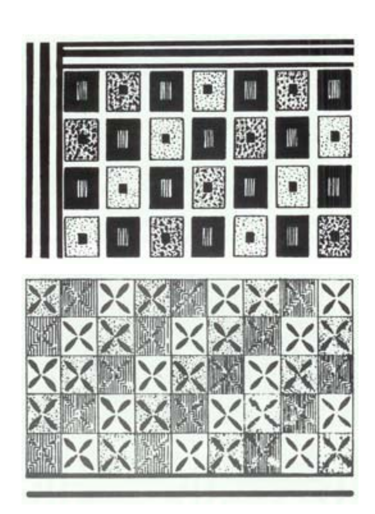
(شكل ١٥٥)
اليمين: تصميمات زخرفية متنوعة قائمة على مجموعة من الخطوط المنحنية المختلفة. مأخوذة عن إناء – عهد الاسرة١٨. اليسار: تصميمات زخرفية متنوعة لمجموعة من الخطوط الحلزونية.
عصر الدولة الحديثة
(petrie, 1999, p16,43,41,42 :عن)

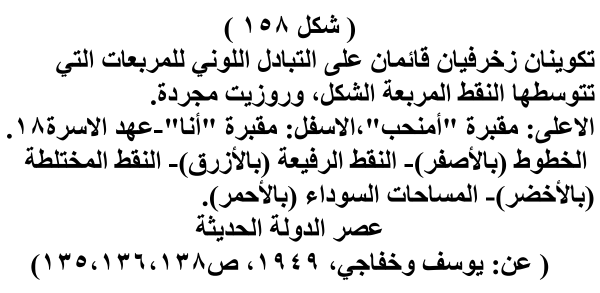


(شكل ١٥٦)
تصميمات متنوعة قائمة على الخطوط المضفرة او المجدولة والنقط.
(petrie, 1999, p 93,103,104:عن) و(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص٤٧)
و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧، ٢٩)



(شكل ١٥٧)
تكوينات زخرفية في رسوم ستائر الحصير أو الباب الزائف أو الوهمي.- مقبرة "حسى رع"- سقارة- لاسرة٣.
عصر الدولة القديمة
(عن: شكري، ١٩٩٨، ص٨٥،١٨١)





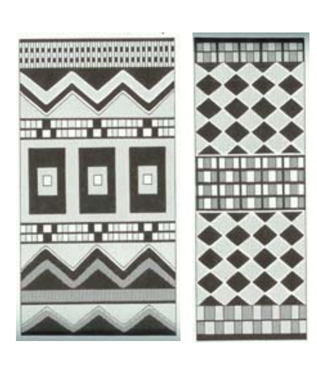
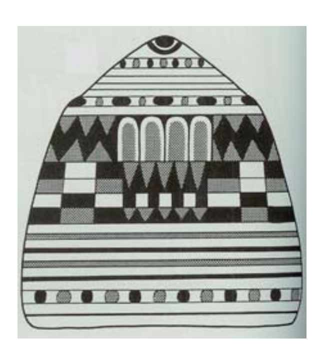
(شكل ١٥٨)
تكوينان زخرفيان قائمان على التبادل اللوني للمربعات التي تتوسطها النقط المربعة الشكل، وروزيت مجردة.
الاعلى: مقبرة "أمنحب"،الاسفل: مقبرة "أنا"-عهد الاسرة١٨.
الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٣٨،١٣٦،١٣٥)

(شكل ١٥٩)
تصميمات زخرفية على أطباق خزفية قوامها النقط والخطوط والاشكال الهندسية والنباتية المجردة وفق نظم تكرارية متنوعة الزخارف ملونة بالأبيض او الأصفر على أرضية حمراء. غالبا حضارة "نقادة".عصر ما قبل الأسرات
(Wilson, 1998, p36, 37 :عن)

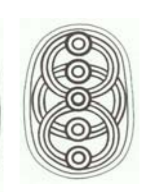
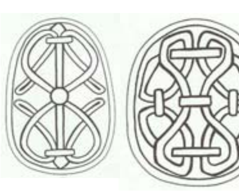




(شكل ١٦٠)
أ)اليمين:رسم لسلة من السعف بتكوينات زخرفية هندسية في مصفوفات- مقبرة "ريخمير"و"ناخت"- طيبة- الاسرة١٨.
ب)اليسار: تكوينات زخرفية هندسية ضمن مصفوفات، تزين ملابس من الكتان. - مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الاسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p47,50,51,99 :عن)



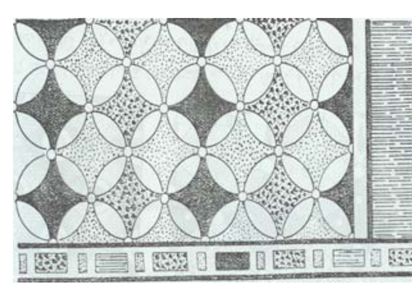
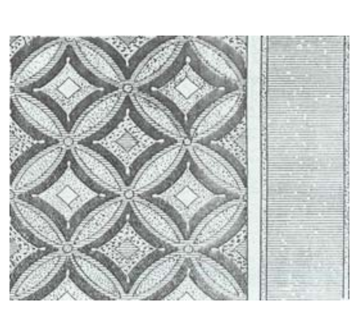



(شكل ١٦١)
التصميمات الزخرفية الهندسية المتنوعة التي تزين أسفل أختام الجعران. عصر الدولة الوسطى
(Wilson, 1998, p123, 125:عن)





(شكل ١٦٢أ)
مجموعة من العناصر الهندسية والنباتية (المجردة) المختلفة ضمن تكوينات زخرفية شبكية قائمة على نظم التكرار المتنوعة- مقبرة "واهكا الثاني"- قاو الكبير- الاسرة١٢.
عصر الدولة الوسطى
(Wilson, 1998, p52, 53,55,54:عن)

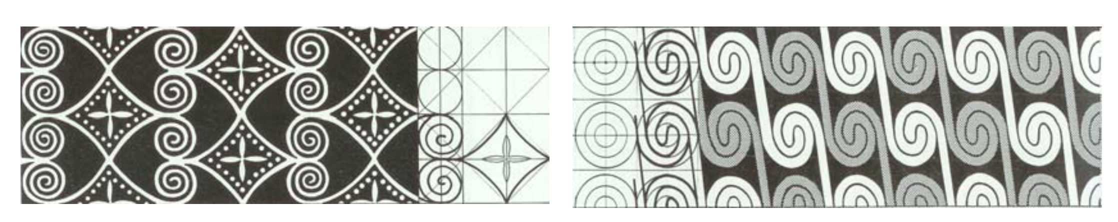
(شكل ١٦٢ب)
عناصر هندسية مختلفة ونباتية مجردة كالروزيت ضمن تكوينات زخرفية لشبكية أساسها الدائرة بأحجام مختلفة قائمة على نظم التكرار المتنوعة كالتكرار بالتقاطع وبالتبادل. الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).إلى اليمين- مقبرة "أمنمحت"، إلى اليسار - مقبرة "أمنمنت"- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجى، ١٩٤٩، ص١٤٦-١٤١)



(شكل ١٦٢ج)

تكوينات زخرفية متنوعة لعناصر هندسية مختلفة من أشكال وخطوط ونقط وعناصر نباتية مجردة وفق شبكيات قائمة على النظم التكرارية المختلفة. يلاحظ التنوع في نظم الحركة والإيقاع والتباين في المجموعات اللونية والملامس والاتزان.

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧-٣٢)



(١٦٣أ)

مصفوفات متوالية قائمة على نظم التكرار المتنوع (في الشبكية الواحدة) لمجموعة من الخطوط الحلزونية والنقط والأشكال الهندسية و النباتية المجردة كالروزيت

إلى اليمين: مقبرة "أمِنِمحَت"- طيبة- الاسرة١٨- عصر الدولة الحديثة

الى اليسار- مقبرة "حبد جفا"- أسيوط- الاسرة١٢. عصر الدولة الوسطى

(عن: Wilson, 1998, p86,102) و(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١١٦)





(شكل ١٦٣ب)

تكوينات زخرفية لمصفوفات متوالية قائم على نظم التكرار المتبادل والمتساقط والمتقابل والعكسي لمجموعة من الحلزونيات والمعينات والعناصر النباتية المجردة كالروزيت، بالإضافة إلى التباينات اللونية والإيقاع.

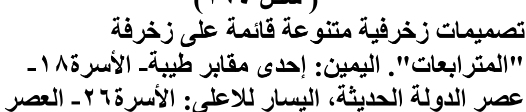
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧-٣٢)





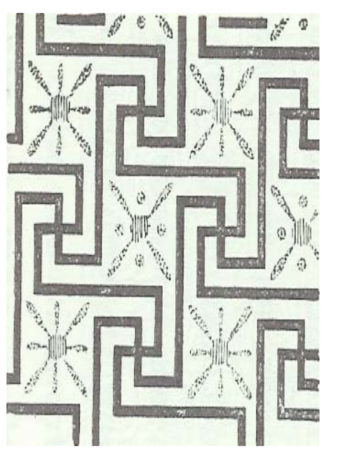


(شكل ١٦٤)



تصميمات زخرفية متنوعة قائمة على زخرفة "المترابعات". اليمين: إحدى مقابر طيبة- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة، اليسار للاعلى: الأسرة٢٦- العصر المتأخر، في الاسفل: الأسرة٢٠- عصر الدولة الحديثة.

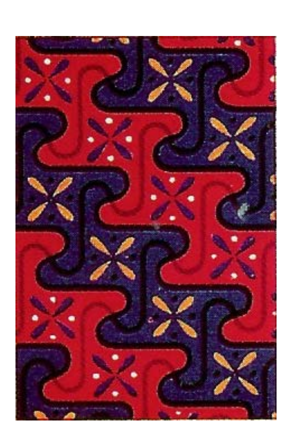
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣١،٢٧) و(عن: بشاي، ١٩٩٢، ص٢٨٦) و(عن: petrie, 1999, p31,32)

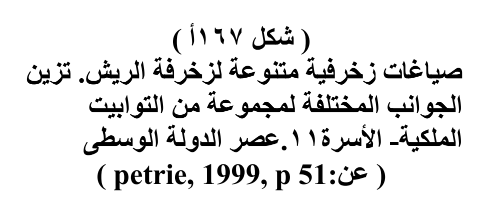
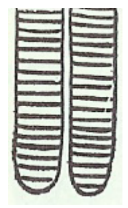
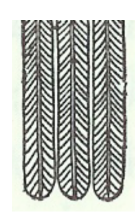
(شكل ١٦٦أ)
تكوينات زخرفية متنوعة لشبكيتان قائمتان على التكرار بالتوالد بالتساوي لزخرفة المصلَّبات. إحدى مقابر طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: petrie, 1999, p37)و(عن: بشاي،١٩٩٢،ص٢٨٦)



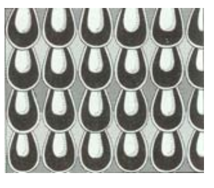
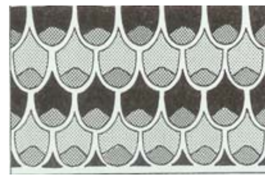
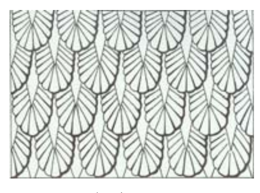
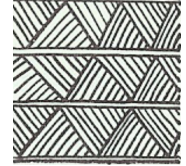
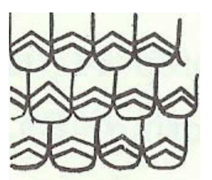
(شكل ١٦٥)
تكوين زخرفي يعتمد زخرفة "الخماسيات" ضمن شبكية مبتكرة قوامها النظم التكرارية وانشائية وتبادلات لونية لعناصر مختلفة كالوتس وروزيت وبردي والرمز "خبري"- طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣)

(شكل ١٦٦ب)
تكوينان زخرفيان قائمان على التكرار المتوالد بالتساوي لنوع آخر من زخرفة المصلبات- مقابر طيبة- الأسرة١٩.
عصر الدولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧،١)
و(عن: petrie, 1999, p37)
و(عن:يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٢٨)


(شكل ١٦٧أ)
صياغات زخرفية متنوعة لزخرفة الريش. تزين الجوانب المختلفة لمجموعة من التوابيت الملكية- الأسرة١١.عصر الدولة الوسطى
(عن:petrie, 1999, p 51)

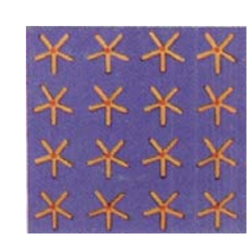






(شكل ١٦٧ب)
تكوينات زخرفية متنوعة ومتطورة لزخرفة الريش وفق نظم تكرار مختلفة كالتبادل والتراكب وغيره. ويلاحظ زخرفة هذه العناصر من الداخل بوحدات زخرفية اخرى. الاول والثاني: الأسرة١١- عصر الدولة الوسطى/الثالث: زخرفة تزين تمثال خشبي لـ"بتاح"،الرابع- زخرفة تزين أجزاء من مركبة حربية قديمة (chariot)، الخامس- زخرفة تزين غِمد خنجر.مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة
(عن:petrie, 1999, p 54,55,51) و(عن:Wilson, 1998, p 90,91)



(شكل ١٦٧ج)
تكوينات زخرفية متنوعة لوحدة الريش وبعض العناصر الهندسية والغير آدمية والكتابات تزين التابوت المصغر للملك "توت عنخ آمون" - الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة
(James, 2000, p87,108 :عن)



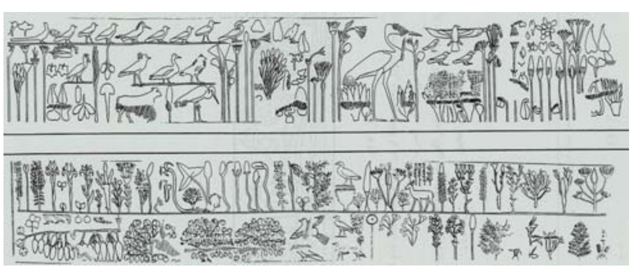


(شكل ١٦٨)
نلاحظ التنوع في الصياغة والتباين اللوني والتوافق بين مختلف العناصر
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣١،٢٩)

٥	٤	٣	٢	١
١٠	٩	٨	٧	٦
١٥	١٤	١٣	١٢	١١
٢٠	١٩	١٨	١٧	١٦
٢٥	٢٤	٢٣	٢٢	٢١

٣١	٣٠	٢٩	٢٨	٢٧	٢٦
٣٧	٣٦	٣٥	٣٤	٣٣	٣٢

(جدول ٤)
(تجميع الباحثة)
التكوينات الزخرفية المتنوعة للوحدات الزخرفية الهندسية المختلفة في الحضارة المصرية القديمة.
١-٢٣: ١-٢٢عصر ما قبل الأسرات، (٢٣) عصر الدولة الحديثة.(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص ١٤/١٣/١٢)
٢٤-٢٥: آثار بني حسن-الاسرة١٢/ عصر الدولة الوسطى. (عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص١٧)
٢٦-٣٧: (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧-٣٢)



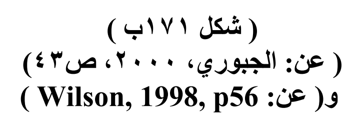
(شكل ١٧٠)
رسم توضيحي لغرفة النباتات- معبد الكرنك- "تحتمس الثالث"- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة(عن:عبد العظيم،١٩٩٧،ص٣٨)



(شكل ١٧١أ)
يمثل صورة لنبات البردي في الطبيعة.
(عن: www.eoluk.co.uk)







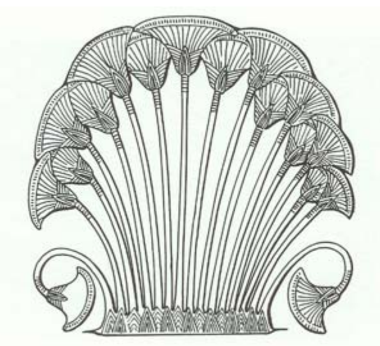
(شكل ١٧١ب)
(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص٤٣)
و(عن: Wilson, 1998, p56)



(شكل ١٧٢)
جزء من صلاية "نعرمر".عصر الأسرات المبكرة
(عن: Clayton, 2001, p18

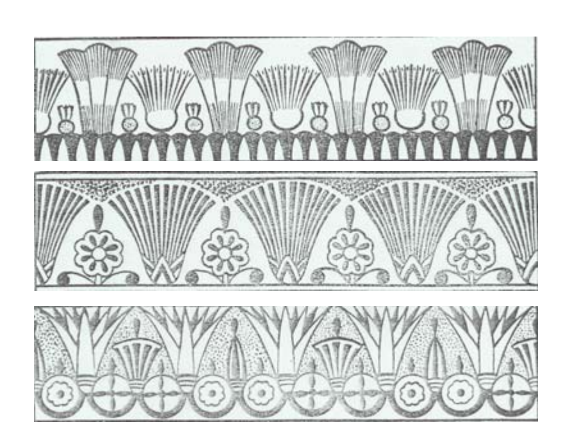


(شكل ١٧٣)
تصميم زخرفي لثلاث وحدات من نبات البردي وبرعمه- بيراميس""القناطر"- " رمسيس الثاني"- الأسرة١٩.
(عن: Kate,1998, p4,19)
و(عن: Menu,1999,p75)



(شكل ١٧٤)
تكوين لنبات البرد ي وفق نظم التكرار الشعاعي والتراكب- معبد "سيثوس الاول"- الأسرة١٩.
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p 56)

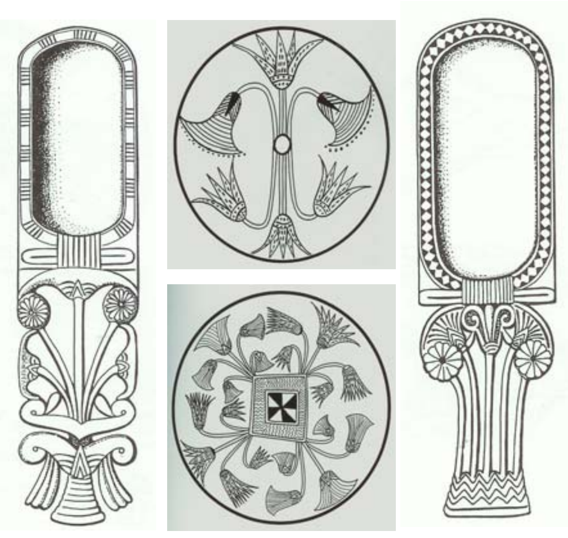
(شكل ١٧٥أ)
مجموعة من الأفاريز المزينة بتصميمات زخرفية متنوعة قائمة على التكرار المتبادل والمتقابل بين عناصر نباتية مختلفة ويلاحظ فيها قدرة الفنان المصري على تطويع عنصر البردي بما يتناسب مع التصميم- مقابر مختلفة – طيبة- الأقصر.
الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص ٤٨،٤٣،٧٠)







(شكل ١٧٥ب)
تصميمات زخرفية متنوعة قائمة على النظم التكرارية المختلفة لنبات البردي وعناصر زخرفية هندسية وعناصر نباتية أخرى كالروزيت والأنثيمون (اليمين) والبراعم وثمار اللفاح وعناصر نباتية مجردة مستوحاة من بتلات الزهور (اليسار في الأسفل).
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١١٦،١١٧)
و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧،٢٨،٢٩،٣٢)



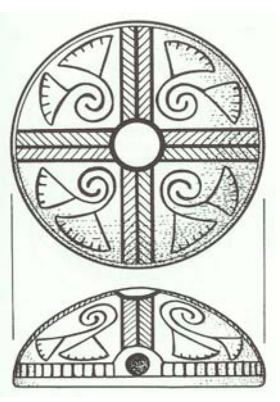
(شكل ١٧٦أ)
تصميمات زخرفية متنوعة تزين طبقين من الخزف وملاعق خشبية منحوتة على أشكال نباتية كالبردي واللوتس والروزيت والأنثيمون وبعض العناصر الهندسية -طيبة- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة،
في الوسط للاعلى: الفيوم- أواخر عصر الدولة الحديثة.
(عن: Wilson, 1998, p 113,107)



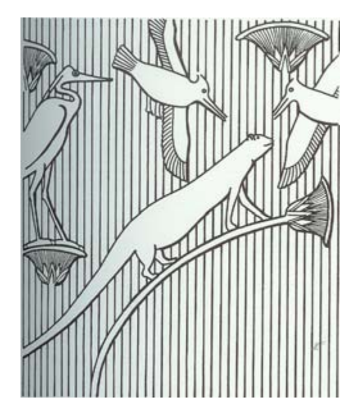




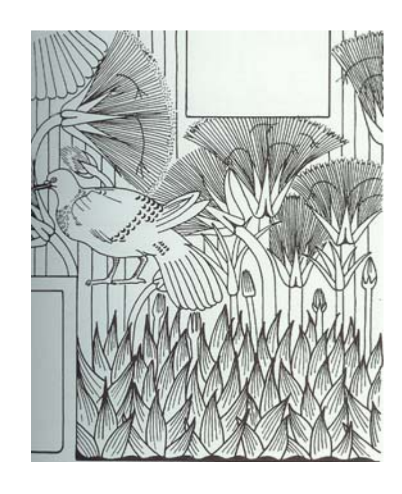
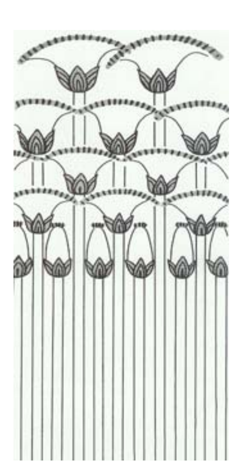
(شكل ١٧٦ب)
في الأعلى: (fillet) حلية للرأس من الذهب والعقيق الأحمر، مزخرف وسطها بالروزيت و البردي على الجانبين متصلتان بطائرين- مقبرة "رع ور"- الجيزة- الأسرة٤- عصر الدولة القديمة.
في الأسفل: (circlet) حلية رأس على شكل إكليل خاص بالأميرة "خنومت" مصنوعة من الذهب والعقيق الأحمر واللازورد والفيروز- دهشور- الأسرة١٢-عصر الدولة الوسطى
(عن:Aldred, 1978,p50,62 ,56,114-116)



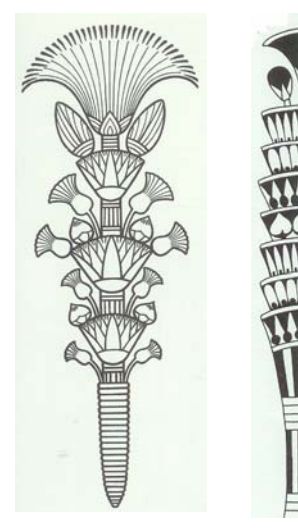
(شكل ١٧٦ج)
ختم مزخرف بعناصر هندسية والبردي مكررة تكرارا عكسيا (أفقيا) وتكرارا متقابلا (عموديا) حول الدائرة.عصر الأسرات المبكرة
(عن: Wilson, 1998, p 117)



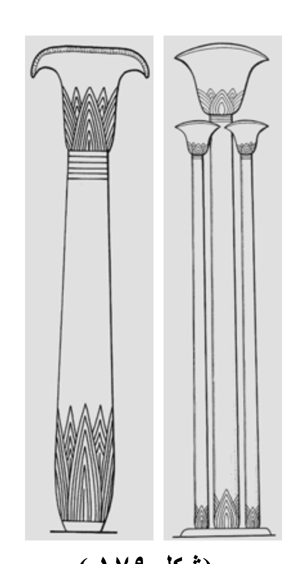
(شكل ١٧٧أ)
رسم منظر لصيد الطيور– مقبرة "مروركا"- سقارة- بداية عهد الأسرة٦.
عصر الدولة القديمة
(عن: Wilson, 1998, p 57)

(شكل ١٧٧ب)
إلى اليمين: رسم لجزء تفصيلي من رسم جداري- مقبرة "أمِنِمحت"- طيبة- الأسرة١٨.
إلى اليسار: رسم لجزء تفصيلي من رسم جداري، ويظهر نبات البردي وبرعمه هنا أقرب إلى الشكل الطبيعي- تل العمارنة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن:Wilson, 1998, p 57)



(شكل ١٧٨)
تكوين زخرفي على غطاء صندوق مصنوع من الألبستر يمثل باقة من الوحدات النباتية المختلفة كنبات البردي وبرعمه وثمار اللفاح ووحدات نباتية مجردة مستوحاة من بتلات الزهور والسيقان (المتمثلة في الوحدات الهندسية)- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة
تكوين زخرفي يمثل باقة من نبات البردي وبرعمه وزهرة اللوتس ونبات الذرة البري ونبات تفاح الجن أو ثمار اللفاح، وبعض العناصر الهندسية.
(عن: Wilson, 1998, p73)
و(عن: Grafton, 1993, p35)



(شكل ١٧٩)
مجموعة مختلفة من الأعمدة التي تتخذ شكل نبات البردي المفتوح.
إلى اليمين: الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.
في الوسط: الأسرة٣- عصر الدولة القديمة.
إلى اليسار: الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.
(عن: Wilson, 1998, p58,59,63)

١) عصر الأسرات المبكر	٢) الأسرة ٥ الدولة القديمة	٣) الأسرة ٥ الدولة القديمة	٤) الأسرة ٦ الدولة القديمة	٥) أمنحتب الثالث الأسرة١٨ الدولة الحديثة
٦) الدولة الوسطى	٧) أمنحتب الثالث والرابع- الأسرة١٨ الدولة الحديثة	٨) الدولة الحديثة	٩) عصر الأسرات المبكرة	١٠) الاسرة١٩ الدولة الحديثة
١١) الدولة الحديثة	١٢) ما بين عصر الأسرات المبكر والدولة القديمة	١٣) الدولة الحديثة	١٤) الدولة الوسطى	١٥) الدولة الحديثة
١٦) أواخر الدولة الحديثة	١٧) الدولة الحديثة	١٨) الدولة الحديثة	١٩) الاسرة١٨ الدولة الحديثة	٢٠) الاسرة١٨ الدولة الحديثة
٢١) الدولة الحديثة	٢٢) الدولة الحديثة	٢٣) الدولة الحديثة	٢٤) الاسرة٢١ العصر المتأخر	٢٥) الاسرة١٨ الدولة الحديثة
٢٦) الاسرة١٨ الدولة الحديثة	٢٧) الاسرة١٨ الدولة الحديثة	٢٨) عصر الأسرات المبكرة	٢٩) الدولة الحديثة	٣٠) الدولة الحديثة
٣١) الدولة الحديثة	٣٢) الأسرات المبكرة	٣٣) الدولة الحديثة	٣٤) بدون تاريخ	٣٥) بدون تاريخ
٣٦) بدون تاريخ	٣٧) بدون تاريخ	٣٨) بدون تاريخ	٣٩) بدون تاريخ	٤٠) بدون تاريخ

(جدول ٥)

(عمل الباحثة – رسم وتجميع)

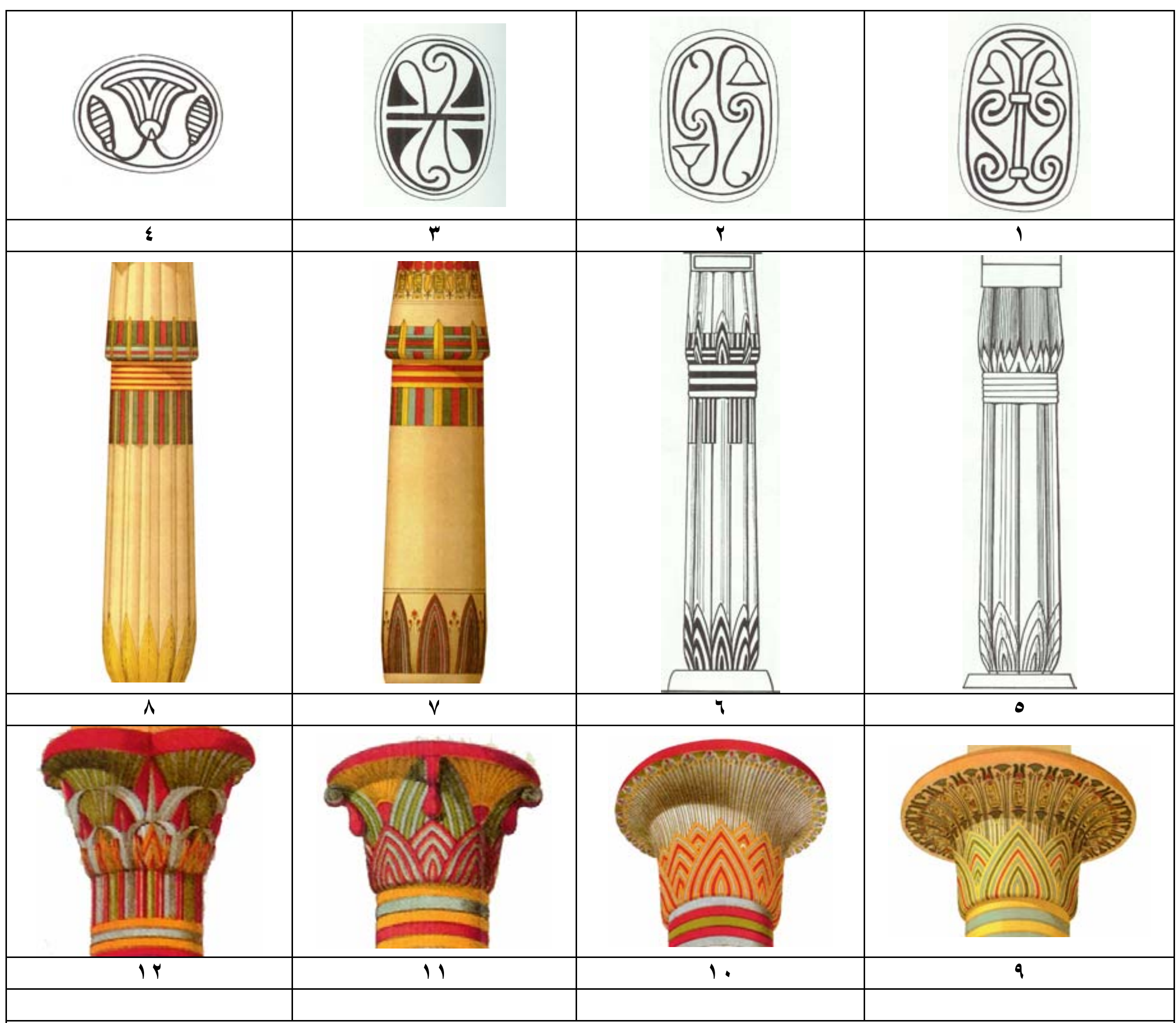
الصياغات الزخرفية المتنوعة لنبات البردي وبرعمه في الحضارة المصرية القديمة.

(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٥٥٥/٥٩٤/٥٩٦/٦٠٤/٧٢٥/٨٨١/٦١٥/٦٥٦/٦٥٨/٨٨١/٩٧٣)

(عن: Wilson, 1998, p126/115/113/102/63/59/5756/58/85/89/95/114/117)

(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٧٠/١٦٨/١٦٨/١٦٨/١٦١/٧٠)و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢١/٢٨/٢٨)

(عن: المفتي،٢٠٠١، ص٥٤) و(عن:Grafton,1993, p1 /35/ 35/42)و(عن: إبراهيم وآخرون،١٩٩٢، ص١١٨)



(جدول ٦)

(تجميع الباحثة)

أهم التكوينات الزخرفية المتنوعة لنبات البردي في الحضارة المصرية القديمة.

١-٤: عصر الأسرات المبكرة. (عن:Wilson, 1998, p 126)

٥-٦: (٥) الأسرة٥/ عصر الدولة القديمة (٦)الأسرة١٨/ عصر الدولة الحديثة. (عن: Wilson, 1998, p58,59)

٧-١٢: (عن: النحاس، ١٩٩٩، ص٢٩،٢٨،٢٧،٢٣،٢٢)

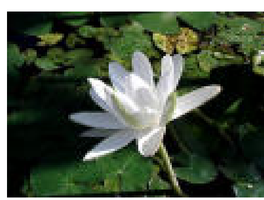


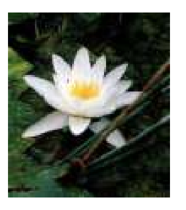


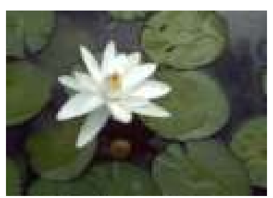
(شكل١٨٠)

أ)الى اليمين: زهرتا لوتس ُمحنَّطـتان ُوجدتا في إحدى المقابر على مومياء فرعونية- عصر الدولة الحديثة
ب)الى اليسار: منظر طبيعي يظهر زهرة اللوتس في نهر النيل ونبات البردي (إلى الأطراف)
(عن: www.thekeep.org/~kunoichi/kunoichi/themestream/egypt_waterlily.html)
و(عن: www.eoluk.co.uk)



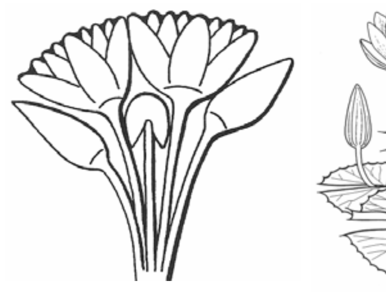






(شكل ١٨١أ)

زهرة اللوتس البيضاء الطبيعة (Nymphaea Lotus L. / White Lotus) أو (Nelumbo Adans.)
(عن: www.fr.wikipedia.org) و(عن: www.destin-tanganyika.com)
و(عن: www.naritosi.hp.infoseek.co.jp) و(عن: www.geneve.ch)
و(عن:www.steffenhauser.com) و(عن: www.nature.jardin.free.fr2)

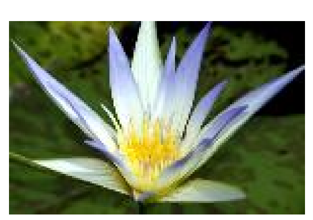


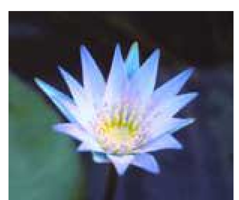


(شكل ١٨١ب)

إلى اليمين: رسم تخطيطي لزهرة اللوتس البيضاء الطبيعية في مرحلتين من تفتحها بأوراقها وبراعمها.
إلى اليسار: تصميم زخرفي شائع مكون من زهرتي لوتس بيضاء وبرعمي لوتس وورقة لوتس- جزء تفصيلي لحفر أو نقش بارز من مصطبة "أخت حوتب"- سقارة- الأسرة٥.عصر الدولة القديمة
(عن: Wilson, 1998, p68,69)



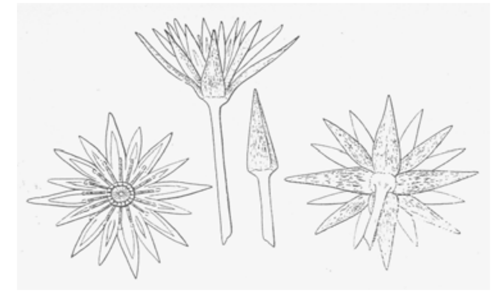
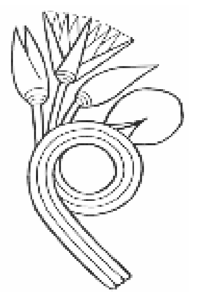






(شكل ١٨٢)

زهرة اللوتس الزرقاء الطبيعة (Nymphaea Caerulea Sav. /Blue Lotus)
(عن: www.nature.jardin.free.fr2) و(عن: www.victoria-adventure.org)
و(عن:www.alchemy.com-works) و(عن: www.steffenhauser.com)


(شكل ١٨٣)

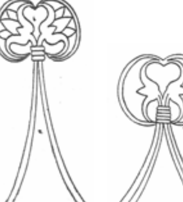
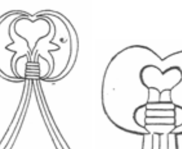
اليمين: رسم تخطيطي لزهرة اللوتس الزرقاء الطبيعية في مراحل تفتحها بأوراقها وبراعمها.
الوسط: تصميم زخرفي للوتس زرقاء وبرعميها وورقة لوتس- مقبرة"خن آمون"-طيبة- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة.
اليسار: رسم تخطيطي لزهرة اللوتس الزرقاء الطبيعية من عدة مساقط مختلفة وبرعمها.
(عن: Wilson, 1998, p70) و(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٥٥)





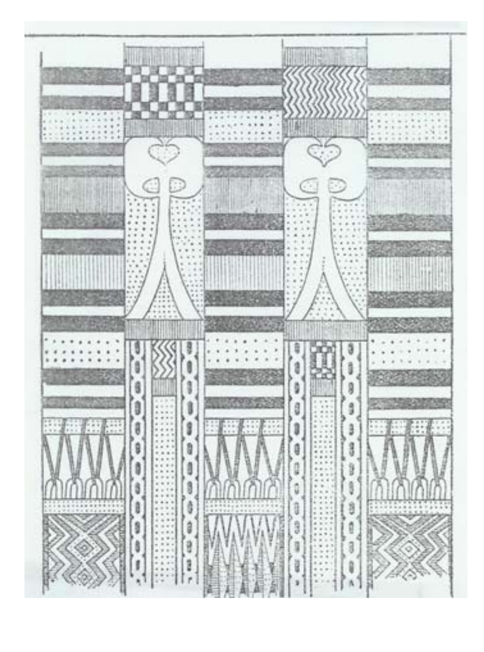

(شكل ١٨٤)

الى اليمين: زهرة اللوتس الحمراء الطبيعة (Nymphaea Speciosum / Nelumbo Nucifera / Red Lotus)
(عن:www.hortiplex.gardenweb.com) و(عن: www.myanmar.com)
و(عن:www.blitzworld.com)
الى اليسار: رسم تخطيطي لزهرة اللوتس الحمراء الطبيعية. (عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٥٦)

(شكل ١٨٥أ)

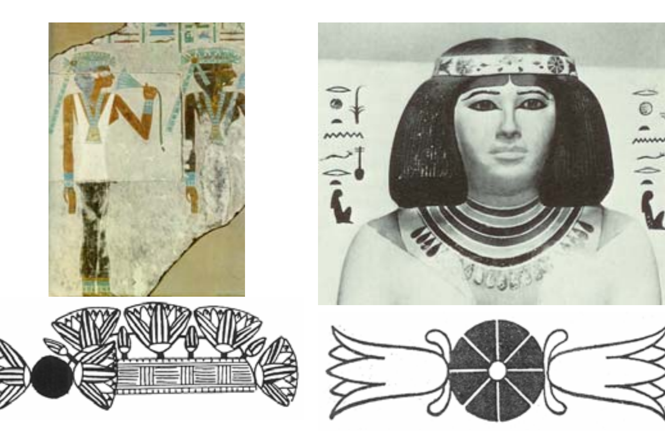
صياغات مختلفة لزهرتي لوتس محزومتين من ساقيهما. الأول والثاني: عصر الدولة القديمة والوسطى. الثالث: عصر الدولة القديمة. الرابع: الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة. (عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٥٧) و(عن: petrie, 1999, p62)





(شكل ١٨٥ب)

الزاوية اليمنى من الباب الزائف (false door) لإحدى المقابر حيث نلاحظ التكوين البسيط لزهرتي اللوتس ضمن التصميم الزخرفي القائم على مجموعة من الخطوط المنكسرة والمتقاطعة والمضفرة والمستقيمة والنقط. ويلاحظ التنوع في الملمس والإيقاع للقيم الخطية والتماثل والتناسب والتوازن في المساحات المختلفة الطولية والعرضية.
مقبرة " زارا إم عنخ"- أبي صير- الأسرة٥.
عصر الدولة القديمة

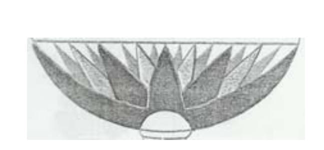


(شكل ١٨٦)

إلى اليمين للاعلى: تمثال الأميرة "نِفرت" زوجة الأمير "رع حوتب" - ميدوم- الأسرة- عصر الدولة القديمة ٤. للأسفل: رسم تخطيطي لإحدى الزخارف التي تزين تاج الأميرة "نِفرت".

إلى اليسار: رسم جداري يمثل الأميرتان "ست حِدج حوتب" و"ست خِبِـر كا" – مقبرة "دجحوتي حوتب"- البرشة- الأسرة١٢- عصر الدولة الوسطى.

(عن: Aldred, 1978, p33,59,115) و(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٤٠) و(عن: petrie, 1999, p63) و(عن: Wilson, 1998, p69)

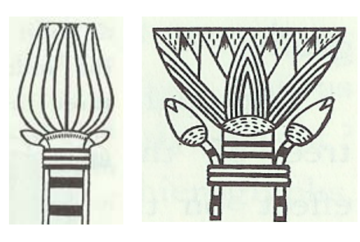
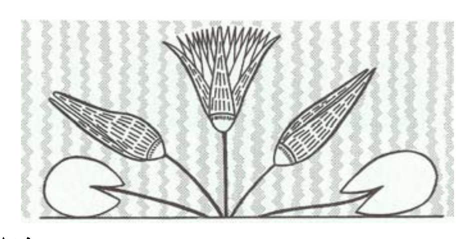





(شكل ١٨٧)

من اليمين (الاول) ٣ بتلات. (الثاني) ٥ بتلات - الأسرة١٨. (الثالث) ٩ بتلات/ (الرابع) ١٧ بتلة عصر الدولة الحديثة

(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٨٩، ١٩٤) و(عن: Wilson, 1998, p85) و(الجبوري، ٢٠٠٠، ص٤٨)

(شكل ١٨٨)

إلى اليمين: رسم جداري لتكوين من اللوتس - مقبرة "خنم حوتب"- بني حسن- الأسرة١٢-عصر الدولة الوسطى

إلى اليسار:تاج عمود - الأسرة٦، يليه تاج عمود - الأسرة٥- عصر الدولة القديمة

(عن: Wilson, 1998, p71) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٥) و(عن:petrie, 1999, p 77)

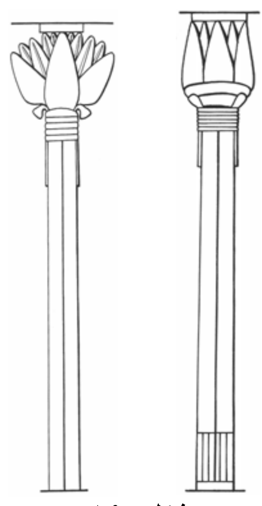



(شكل ١٨٩)

تكوينان زخرفيان يمثلان الجمع بين زهور اللوتس ببراعمها ومجموعة من نباتات البردي. يمثل الشكلان جزء تفصيلي لرسمان جداريان. الشكل الثاني: مقبرة "أمنمحت"- بني حسن- الأسرة١٢- عصر الدولة الوسطى.

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٥)

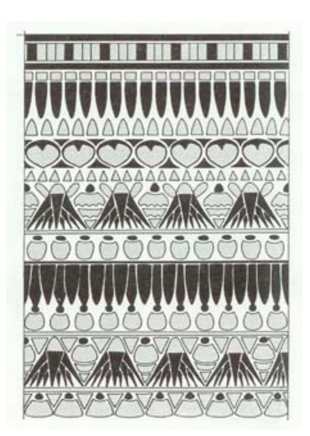
و(عن:Wilson, 1998, P 73)



(شكل ١٩٠)
أعمدة تاجها برعم لوتس أو برعم في بداية تفتحها. اليمين: مقبرة "مِروركا"- سقارة- الأسرة٦- عصر الدولة القديمة. اليسار: مقبرة "خُنِس"- الأسرة٦- عصر الدولة القديمة.
(Wilson, 1998, P 82, 83:عن)



(شكل ١٩١)
تكوينان مبتكران مزخرفان باللوتس والأنثيون وغيرها ويلاحظ نظم التكرار المتنوعة للخطوط المختلفة والمساحات والتنوع في الملمس والتباين اللوني والإيقاع الخطي واللوني والتناسب والتوازن.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٥)



(شكل ١٩٢)
تكوينات زخرفية وفق النظم التكرارية في مصفوفات متوالية على صندوق من العاج.
- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة ١٨-عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p 75,23:عن)





(شكل ١٩٣أ،ب)
أ) اليمين: كأسان (قدح) (chalice)(الاعلى) شكل اللوتس الزرقاء - أبيدوس- الأسرة ١٨و(الاسفل) شكل زهرة اللوتس البيضاء- أنيبا- الأسرة ١٩ - عصر الدولة الحديثة
ب)اليسار: رسم لمجموعة من الكؤوس تتخذ اللوتس المتفتحة.
(Wilson, 1998, p 68,70,22:عن)
و(عن:النحاس،١٩٩٠،ص٤)



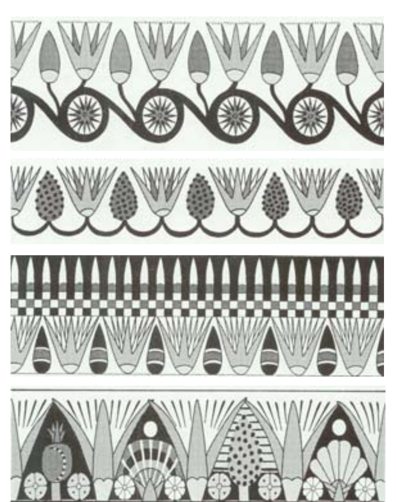
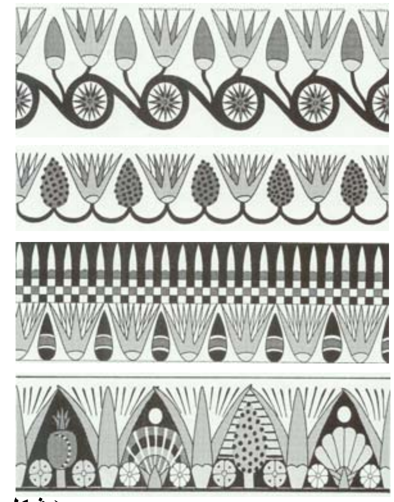
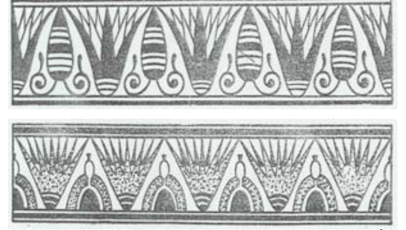




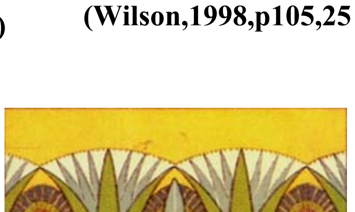


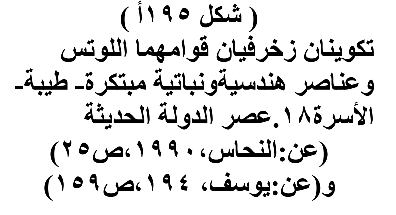
(شكل ١٩٣ج)
رسم يمثل مسقط رأسي لمجموعة من الأواني المزخرفة بوحدات زخرفية متنوعة.ونلاحظ تنوع الملمس الناتج عن تنوع الخطوط في التكوين الزخرفي لهما- الأسرة ١٨- عصر الدولة الحديثة.
(Wilson, 1998, p 113,111,25:عن)

(شكل ١٩٣د)
ملعقة خشبية تستخدم في مساحيق التجميل - الأسرة ١٨عصر الدولة الحديثة
(عن:
(Wilson,1998,p105,25

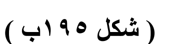




(شكل ١٩٤أ،ب)
تصميمات زخرفية متنوعة لكنارات قائمة على الوحدات الزخرفية النباتية و الهندسية المختلفة وفق نظم تكرارية متنوعة. أ) اليمين : الاول- مقبرة "أمنحوتب سي سي- الأسرة١٨. الثاني- مقبرة "نِب آمون"- الأسرة١٨. الثالث- مقبرة "بايري"-الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة. الرابع- مقبرة "نِسبا نِفر حور"- طيبة- الأسرة٢١- العصر المتأخر.ب) اليسار: عصر الدولة الحديثة.
(عن: Wilson, 1998, p 85 ,23,84) و(عن:يوسف،١٩٤٩،ص١٨٥، ١٨٦)

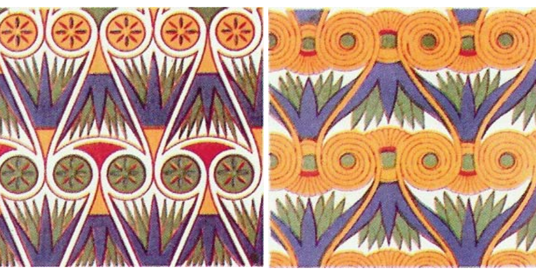




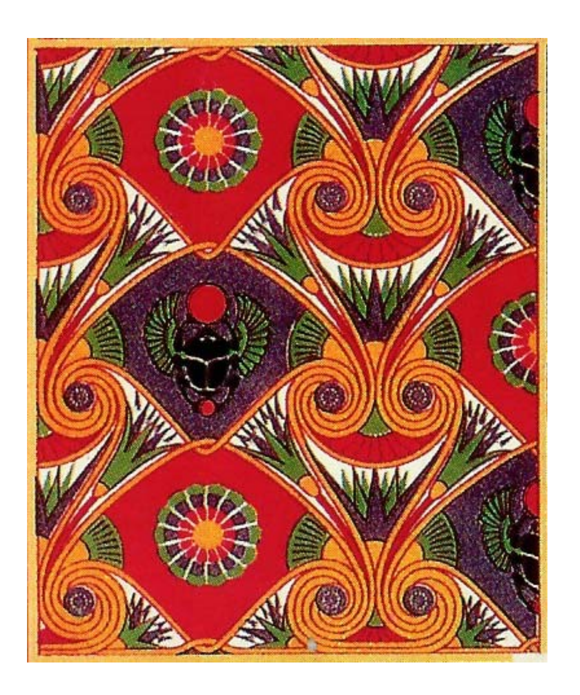
(شكل ١٩٥أ)
تكوينان زخرفيان قوامهما اللوتس وعناصر هندسيةونباتية مبتكرة- طيبة- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة
(عن:النحاس،١٩٩٠،ص٢٥)
و(عن:يوسف، ١٩٤، ص١٥٩)




(شكل ١٩٥ب)
ثلاث تكوينات زخرفية لكنارات، تظهر قدرة الفنان على ابتكار صياغات مجردة غير تقليدية للوتس (الكأس والبتلات). كانقسام البتلة أفقيا وتجمع البتلات وتحول البتلات الى شكل هندسي كالمثلث والبيضاوي. و صياغة تجمع ما بين الخطوط الدائرية والمثلث.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٥)




(شكل ١٩٦)
تكوينات زخرفية على سقوف بعض المقابر قائمة على شبكيات مختلفة وفق النظم التكرارية المختلفة. أساسها صياغات اللوتس والخطوط الولبية (والتي تختلف في أطوالها وصياغة نهاياتها) - ما بين عصر الدولة الحديثة والعصر المتاخر.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٢) و(عن:Wilson, 1998, p 87) و(عن:يوسف، ١٩٤٩، ص١٢١)



(شكل ١٩٧)
تصميم زخرفي يعتمد زخرفة "الخماسيات".
ونلاحظ في التصميم التنوع في صياغة
اللوتس والبردي والروزيت وتطويعها بما
يتناسب ومساحة التصميم، والتنوع في
صياغة المساحات الناتجة عن تكرار الوحدات
وتنوع وتباين المجموعات اللونية المختلفة
وفي الملمس والإيقاعات اللونية والخطية،
بالإضافة الى التناسب والإتزان- طيبة-
الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣)
و(عن: بشاي، ١٩٩٢، ص٣٠٥)





(شكل ١٩٨أ)
الى اليمين: قلادة "صدرية القمر" مصنوعة من الذهب والإلكتروم (مزيج الذهب والفضة) والفلسبار واللازورد- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك - طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(James, 2000, p210:عن)

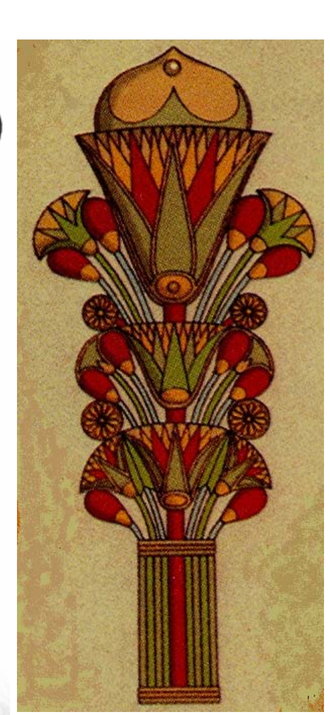


(شكل ١٩٨ب)
صدرية (pectoral) الاسم الأول للملك
"توت عنخ آمون" والذي يمثل هنا وحدة
الجعران المجنح والرمز السفلي المتصل به.
وهي مصنوعة من الذهب والأحجار شبه
الكريمة والزجاج الملون- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(James, 2000, p234:عن)

(شكل ١٩٩)
تكوينات زخرفية مبتكرة لباقات قائمة على مجموعة متنوعة من العناصر النباتية والهندسية والرموز. وجميع هذه العناصر تتفاعل مع بعضها وفق نظم تكرارية مختلفة كالتكرار بالتماثل والتقابل والعكسي والبسيط والتراكب والتبادل.
نلاحظ القدرة على التنوع في صياغة العناصر المختلفة، والتوزيع الجيد لها وتباين المجموعات اللونية المختلفة وفي الملمس والإيقاعات اللونية والخطية، بالإضافة الى التناسب والإتزان.
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٧٠)
و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣)







(شكل ٢٠٠)
تكوينات زخرفية مبتكرة لباقات قائمة على عناصر زخرفية متنوعة ووفق نظم من التكرار تماثل وتبادل وغيره.
أ)الى اليمين: الاول: ملعقة خشبية بغطاء خاصة بمساحيق التجميل. الثاني: ملعقة بغطاء خاصة بمساحيق التجميل مصنوعة من الخشب ومطعمة بالعظم والعجائن الملونة (خضراء اللون)- ممفيس. الثالث: جزء من التصميم الزخرفي الموجود خلف العرش الملكي المصنوع من الخشب المغطى بالذهب والمطعم بالزجاج الملون والمينا والأحجار- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة
ب) الى اليسار: تكوين زخرفي لعمود مركب.
تعكس التصميمات القدرة على التنوع في صياغة العناصر المختلفة، والتوزيع الجيد لها والتباين اللوني والتنوع في الملمس والإيقاعات الخطية، بالإضافة الى التناسب والإتزان.
(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٨٨،١٨٩) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣) و(عن:Wilson, 1998, p 73,22)

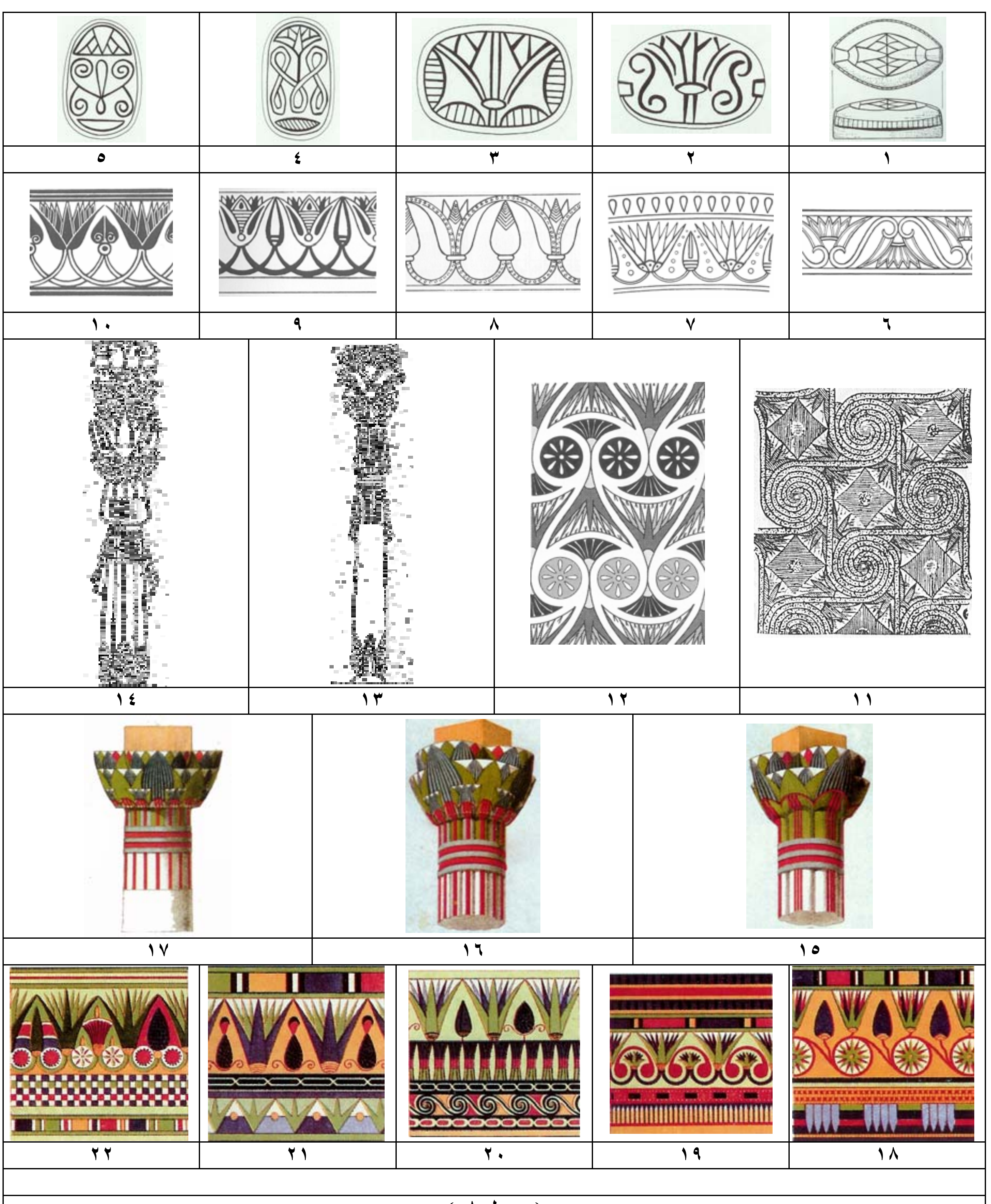
١) الأسرة ٥ الدولة القديمة	٢) الدولة الوسطى	٣) الدولة الوسطى	٤) الدولة الحديثة	٥) أمنحتب الثاني الاسرة١٨ الدولة الحديثة
٦) أمنحتب الرابع الاسرة١٨ الدولة الحديثة	٧) الدولة الحديثة	٨) مابين عصر الأسرات المبكر والدولة القديمة	٩) مابين عصر الأسرات المبكر والدولة القديمة	١٠) أواخر الدولة الحديثة
١١) الدولة الحديثة	١٢) أوائل الاسرة٢٦ العصر المتأخر	١٣) أوائل الاسرة٢٦ العصر المتأخر	١٤) الدولة الحديثة	١٥) الدولة الحديثة
١٦) الاسرة٢١ العصر المتأخر	١٧) الدولة الوسطى	١٨) الاسرة١٨ الدولة الحديثة	١٩) أواخر الدولة الحديثة	٢٠) الدولة الوسطى
٢١) الأسرة ٥ الدولة القديمة	٢٢) الأسرة ٤ الدولة القديمة	٢٣) الاسرة١٢ الدولة الوسطى	٢٤) الدولة الحديثة	٢٥) الدولة الحديثة
٣١) أواخر الدولة الحديثة	٣٢) أواخر الدولة الحديثة	٣٣) الدولة الحديثة	٣٤) الدولة الحديثة	٣٥) الأسرة ٦ الدولة القديمة
٣٦) ما بين عصر الأسرات المبكر والدولة القديمة	٣٧) الأسرة ١٩ الدولة الحديثة	٣٨) الأسرة ١٨ الدولة الحديثة	٣٩) بدون تاريخ	٤٠) بدون تاريخ
٤١) بدون تاريخ	٤٢) بدون تاريخ	٤٣) بدون تاريخ	٤٤) بدون تاريخ	٤٥) بدون تاريخ

(جدول ٧)

(عمل الباحثة – رسم وتجميع)

الصياغات الزخرفية المتنوعة لزهرة اللوتس في الحضارة المصرية القديمة.

(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٥٩٤/٦١٥/٦٤٧/٦٥٦/٧٠٨/٩٩٥/٩٩٩/١٠٢٦/١٠٤٦)
(عن:79-70/25/22/112/83/69/68/82/85/84/87/103/111/117/wilson,1998, p126)
(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٩٦/١٩٥/١٨٩/١٨٦/١٦٣/١٥٧/١٨٩/١٩٤/١٥٨/١٥٩/١٢١/١٧٠/٥١)
(عن: Petrie, 1999, p63) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٨/٢٦/٢٥/٢٦/١) و (عن: p1/13/41/23/8/6/1/1/17 Grafton,1993,)



(جدول ٨)

(تجميع الباحثة)

التكوينات الزخرفية المتنوعة لزهرة اللوتس في الحضارة المصرية القديمة.

١-٥: عصر الدولة الحديثة. (عن: ,Wilson, 1998, p ,72,84,85,22 ,23 17,126,25)و(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٨٥،١٨٦،١٥٩)

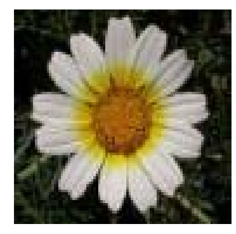
٦-١٠: (عن: Grafton, 1993, p1,2,3,6,7,8,13,17,23)

١١: يُعتقد أنها من عهد "رمسيس الرابع"- الأسرة٢٠- عصر الدولة الحديثة. (عن: Petrie, 1999, p33)

١٢: مقبرة "بيدي إِمنأوبت"- طيبة- بداية الأسرة٢٦- العصر المتأخر.(عن:Wilson, 1998, p 87)
و(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٢١)

١٥-١٧: عهد "اخناتون"- عصر الدولة الحديثة.(عن: عبدالعظيم، ١٩٩٧، ص٦٥)

١٨-٢٥: (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٧-٣٣)

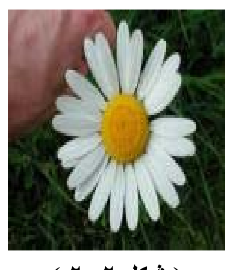


(شكل ٢٠١)

أ)زهيرة الربيع الطبيعية (Chrysanthemum Coronarium L. / Daisy) المستوحى منها الزهيرة أو الروزيت (عن: www.nature.jardin.free)و(عن: www.timetotrack.com)و(عن: www.bguz.unizh.cu)و(عن: www.bium.univ_paris5) و(عن: www.floradecanarias.com)

ب) رسم لزهرة الربيع الطبيعية، والاسم العلمي (Chrysanthemum coronarium L.)(عن:Wilson,1998, p65)

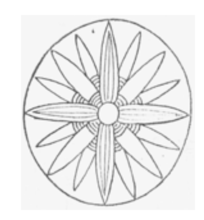
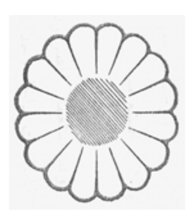




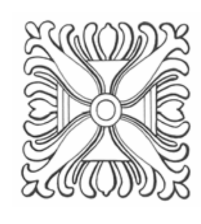


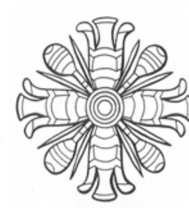
(شكل ٢٠٢)

زهيرة اللؤلؤ (مارجريت) الطبيعية (Argyranthemum Frutescens L. / Marguerite) المستوحى منها الزهيرة أو الروزيت (Rosette). (عن: www.nature.jardin.free) و(عن: www.ouellette001.com) و(عن: www.jbpros.com) و(عن: www.carto.net) و(عن: www.aujardin.info) و(عن: www.floradecanarias.com)

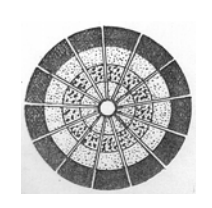
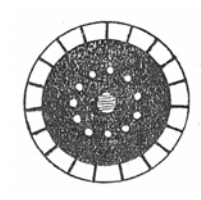
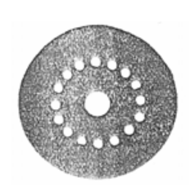
(شكل ٢٠٣أ)
رسم لصياغتين قريبة من الشكل الطبيعي للروزيت. اليمين مستوحاة من زهيرة الربيع، واليسار مستوحاة من زهيرة اللؤلؤ
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٤٨)





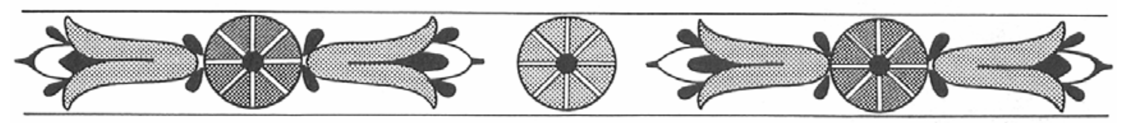

(شكل ٢٠٣ب)

رسم لمجموعة من الصياغات المتنوعة المجردة لزهرة الروزيت. الاول: مقبرة الأميرة "ست حتحور يونيت"- لاهون- الأسرة١٢- عصر الدولة الوسطى. الثاني: أثاث الملكة "حِتِب حِر إس"- الجيزة- الأسرة٥- عصر الدولة القديمة. الثالث: مقبرة "رع ور"- الجيزة- الأسرة٤- عصر الدولة القديمة.الرابع: معبد "ساهور"- أبو صير- الأسرة٥- عصر الدولة القديمة.
(عن:22, Wilson, 1998, p65) و(عن: Aldred, 1978, p34)


(شكل ٢٠٤)

مجموعة متنوعة من الصياغات الزخرفية المجردة القائمة على الخطوط المستقيمة والشعاعية والدوائر والنقط.
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٥٠،١٤٩)



(شكل ٢٠٥)
رسم تخطيطي لجزء من تاج الأميرة "نِفرت" زوجة الأمير "رع حوتب"- ميدوم- الأسرة٤. عصر الدولة القديمة
(عن:22, Wilson, 1998, p65) و(عن: Aldred, 1978, p34) و(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٤٠)
و(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٩٤) و(عن: Clayton, 2001, p41)





(شكل ٢٠٦أ)
تاج الأميرة "خنُمت" من الذهب والعقيق الأحمر والفيروز واللازورد- دهشور- الأسرة١٢. عصر الدولة الوسطى
(عن:22, Wilson, 1998, p64) و(عن: Aldred, 1978, p56,115)



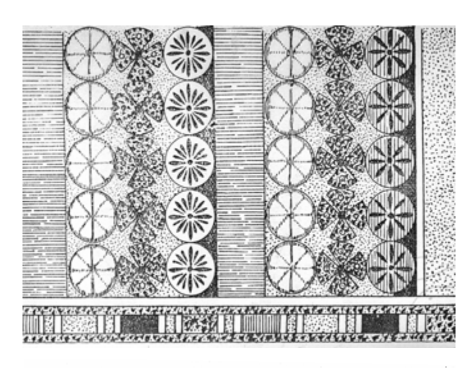


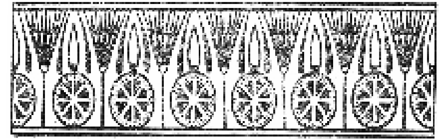




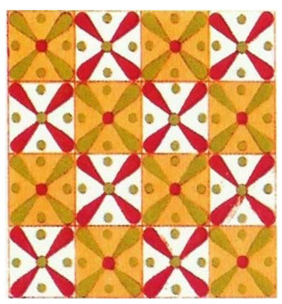


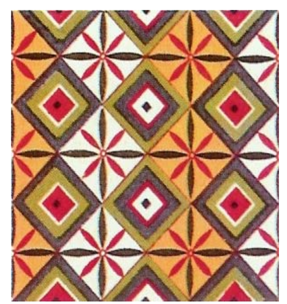
(شكل ٢٠٦ب)
صياغات متنوعة للروزيت تزخرف مجموعة من الاختام واختام الخنفساء.مابين عصر الأسرات المبكر وعصر الدولة القديمة
(عن: Wilson, 1998, p117,128,24,25)



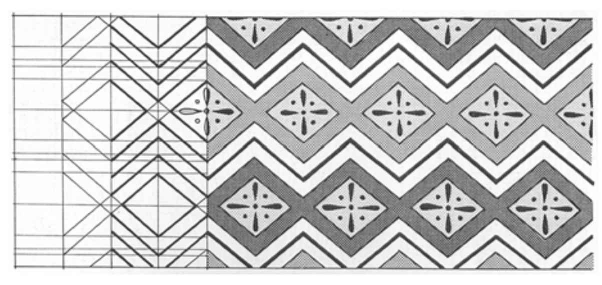


(شكل ٢٠٧)
تكوينان زخرفيان- مقبرة " نسي بانوفر حر"- طيبة- الأسرة٢٠.
أ)الاعلى: تصميم زخرفي قائم على النظم التكرارية لصياغات متنوعة من الروزيت وزخرفة "التقسيمات".
ب)الاسفل: تصميم زخرفي قائم على النظم التكرارية للروزيت واللوتس والبراعم

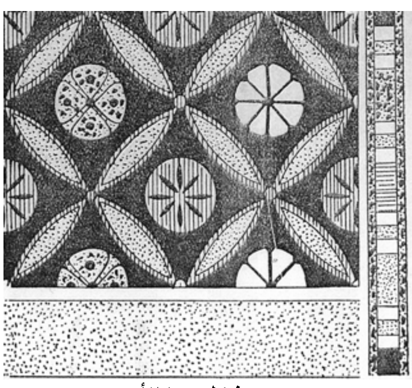




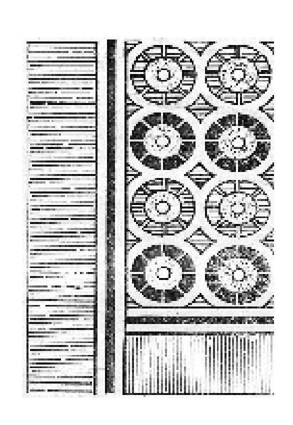
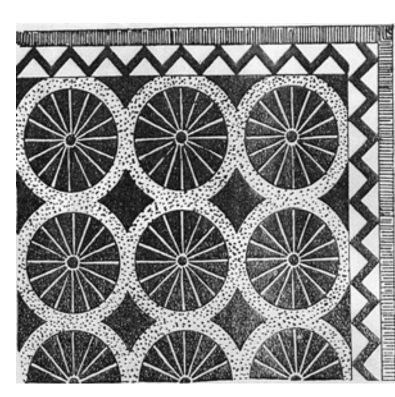
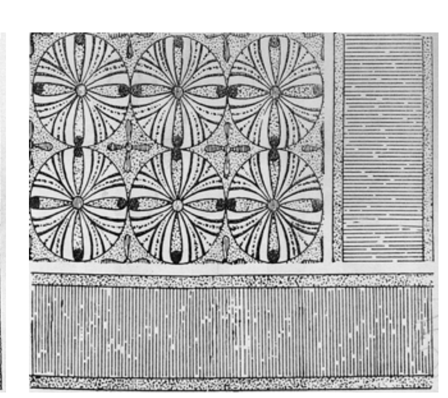
(شكل ٢٠٨)
تصميمات زخرفية على سقوف بعض المقابر تجمع بين الروزيت والمربعات والمعينات وفق شبكيات ونظم تكرارية متنوعة.
أ)اليمين: مقبرة "من خوبر". ب)اليسار:مقبرة "حابو سنب"- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة
(عن: Grafton, 1993, p31) و(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٣٦، ١٣٧، ١٣٨)



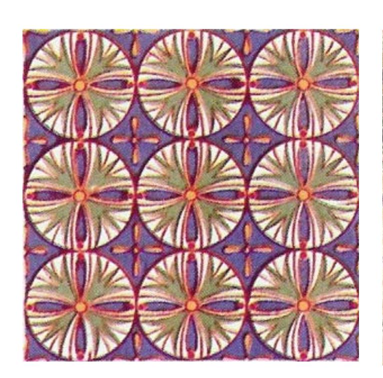
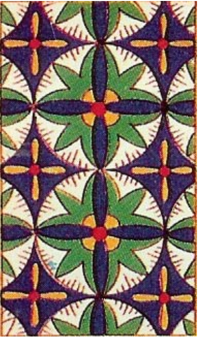
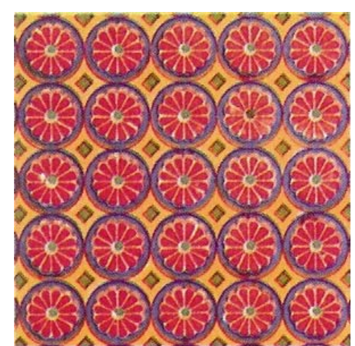

(شكل ٢٠٩)
تكوينان زخرفيان قائمان على الجمع بين الروزيت والخطوط المنكسرة وفق شبكيات ونظم تكرارية متنوعة.
الى اليمين: - مقبرة "أنا"، الى اليسار: - مقبرة "نب آمون"- طيبة - الأسرة١٨.
الخطوط - النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن:21, Wilson, 1998, p55) و (عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٢٠)



(شكل ٢١٠أ)
تكوينان زخرفيان قائمان على الجمع بين الروزيت والدوائر وفق شبكيات ونظم تكرارية متنوعة.
الى اليمين: تكوين زخرفي لسقف مقبرة. الخطوط بمختلف أنواعها (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة بين الرفيعة والسميكة(بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر)- مقبرة " نسي بانوفر حر"- طيبة- الأسرة٢٠.
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٤١) و (عن:23, Wilson, 1998, p84)

(شكل ٢١٠ب)
تكوينات زخرفية لسقوف مقابر قائمة على صياغات متنوعة للروزيت والدوائر وفق شبكية عمودية ونظم تكرارية مختلفة.
اليسار: - مقبرة "حق ار نحح"، الوسط: - مقبرة "تنا"، اليمين: - مقبرة "أمنمحت"- الأسرة١٨.
الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط الرفيعة والسميكة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٤٤،١٤٣)

(شكل ٢١٠ج)
مجموعة من التصميمات الزخرفية المتنوعة القائمة على النظم التكرارية المختلفة لصياغات متنوعة من زهرة الروزيت وعناصر زخرفية هندسية ونباتية. ويلاحظ التنوع في صياغة العناصر والخطوط المختلفة ونظم التكرار والملمس بالإضافة الى الإيقاع والإتزان والتباين اللوني.
عصر الدولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص ٣٢،٣٣) و(عن:24, Wilson, 1998, p94,95)

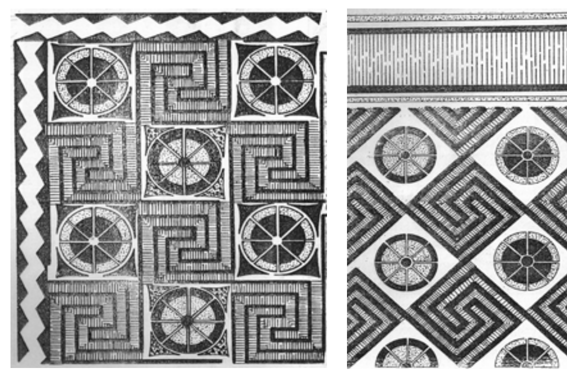



(شكل ٢١١)
مجموعة من التكوينات المختلفة لشبكيات قائمة على الجمع بين زخرفة الروزيت المجردة وبعض الزخارف الهندسية كالوحدات والخطوط الحلزونية والمعينات والنقط. الاسفل: طيبة. اليسار: - مقبرة "نفر حوتب"- طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن:Wilson, 1998, p86,23) و(عن:يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١١٧،١١٨،١٢٣)


(شكل ٢١٢)
تكوينات زخرفية وفق شبكيات مختلفة ونظم تكرارية متنوعة قائمة على الجمع بين زهرة الروزيت والحلزونيات المكونة لزخرفة "المترابعات" والنقط والمربعات والدوائر.
في الوسط: مقبرة "نب آمون"- الأسرة١٨.
الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن:23 ,Wilson, 1998, p86)
و(عن: Grafton, 1993, p6,51)
و(عن:نحاس، ١٩٩٠، ص٢٨)





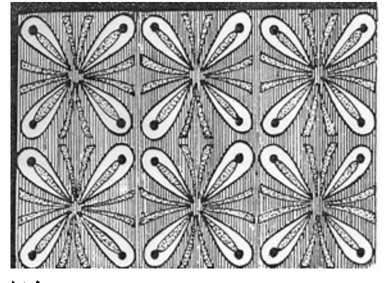




(شكل ٢١٣)

شبكيتان تمثلان تصميمان زخرفيان مختلفان قائمان على الجمع بين زهرة الروزيت وبعض الوحدات الهندسية كالخطوط الحلزونية المستقيمة والمكونة لزخرفة "المصلبات".
اليمين: طيبة، الوسط: مقبرة "أنا"، الى اليسار: مقبرة "سن موت"- الأسرة١٨. الخطوط بالأصفر- النقط الرفيعةبالأزرق- النقط المختلطةبالأخضر- المساحات السوداءبالأحمر.
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٣٣،١٣٢،١٣١)





(شكل ٢١٤)

تصميمان زخرفيان قائمان على نظم تكرارية مختلفة قوامها صياغات تجريدية متنوعة لزهرة الروزيت.
اليمين: مقبرة "حابو سنب"، اليسار: مقبرة "أمنمحيت"- الأسرة١٨. الخطوط (بالأصفر)- النقط الرفيعة (بالأزرق)- النقط المختلطة (بالأخضر)- المساحات السوداء (بالأحمر).
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٣٩،١٢٧)



(شكل ٢١٥)

مجموعة من التكوينات الزخرفية المتنوعة لأسقف وأفاريز القائمة على النظم التكرارية المختلفة لزهرة الروزيت القريبة من الطبيعة والمجردة و تفاعلها مع عناصر زخرفية متنوعة. ويلاحظ التنوع في صياغة العناصر والخطوط المختلفة ونظم التكرار والملمس بالإضافة الى التباين اللوني والإيقاع والإتزان بين العناصر والمساحات.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص ٢٧،٢٨،٣٠)

الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	منتصف الأسرة٤ الدولة القديمة	الأسرة١٢ الدولة الوسطى	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة٢١ العصر المتأخر	الأسرة٢١ العصر المتأخر	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة٢٦ العصر المتأخر	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٩ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرات المبكر والقديمة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة	الأسرة١٨ الدولةالحديثة
الأسرة٢٦ العصرالمتأخر	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ

(جدول ٩)

(عمل الباحثة- رسم وتجميع)

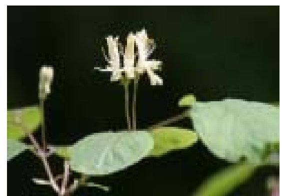
أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لزهرة الروزيت في الحضارة المصرية القديمة.

(عن: Wilson, 1998, p33,71,65,64, 84, 85,86,87,90,93,94,95, 117/10/21/24)

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٠،٢٨) و(عن: ابراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص٢٨٧/٢٨٧/٢٨٦)

(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١١٧/١٣٣/١٣٦-١٣٨/١٤٤/١٢٣/١٩٦/١٤٣/١٤٩-١٥٢/٧٠/١٥٩)

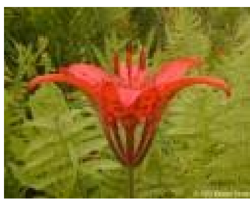
(عن:Grafton, 1993, p6,7,15,20,24,29,35,33 3941) و(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص٣١/٢١)



(شكل ٢١٦)
زهرة (honeysuckle) (صريمة الجدي) الغنية بالرحيق الطبيعية (Lonicera Periclymenum/ honeysuckle)
المستوحى منها زهرة الأنثيمون (Anthemion) (عن:
www.desotostatepark.com/photogallery/photogallerywildflowers.htm
www.british-wild-flowers.co.uk/H-
www.answers.com/topic/honeysuckleFlowers/Honeysuckle%20(2).htm
www.northcreeknurseries.com/Plants/Lonicera%20sempervirens%20
www.openit.se/ritbordet.php
www.pflanzenbuch.de/pflanzendatenbank_id11938.html



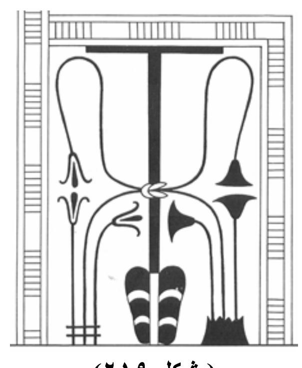




(شكل ٢١٧)
زهرة الزنبق الطبيعية (Lilium Speciousum/ lily) المستوحى منها زهرة الأنثيمون (Anthemion)
(عن: www.vivitar.com/Products/DigCams/Galleries/V55/V55Glry.html
/www.frogsonice.com/photos/flowers3
forum.cestletempsde.com/viewtopic.php?topic=23458&forum=16&14
www.bspenance.org/Offered.shtmlcsdl.tamu.edu/FLORA/imaxxlil.htm
www.ct-botanical-society.org/galleries/liliumphil.html
www.laspilitas.com/plants/390.htm



(شكل ٢١٨)
وحدة الانثيمون الزخرفية "زنبقة الجنوب" (lily of south).
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p66,20)



(شكل ٢١٩)
رسم تفصيلي على عرش تمثال الملك
"أمنوفيس الثالث" او "أمنحتب الثالث" يمثل
توحيد مصر العليا والسفلى- طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: Wilson, 1998, p62,21)





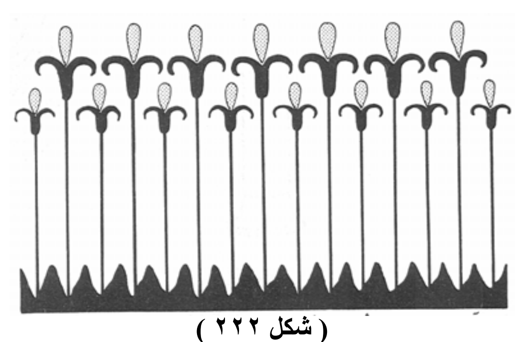

(شكل ٢٢٠أ)
مجموعة من الصياغات الزخرفية القريبة من الطبيعة
لزهرة الأنثيمون على أحد جداران "غرفة النباتات"-
معبد "الكرنك"- عهد "تحتمس الثالث"- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: عبد العظيم، ١٩٩٧، ص١٠٦)



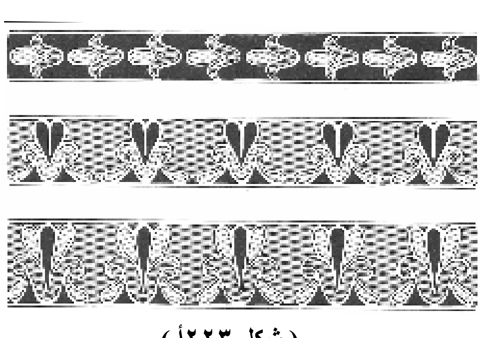
(شكل ٢٢٠ب)
صياغات زخرفية متنوعة للأنثيمون"أخناتون"- تل العمارنة- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٦١- ١٦٣)
و(عن: Grafton, 1993, p21)
و(عن: Petrie, 1999, p71)



(شكل ٢٢١)
تصميمات زخرفية للأنثيمون القائمة على التكرار المتبادل بالتعاقب بين الأنثيمون وصياغات متنوعة من البردي والبراعم. عصر الولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣،٢٥)
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٨٦،١٩٨)



(شكل ٢٢٢)
تصميم زخرفي يزين قارب- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن:22, Wilson, 1998, p66)



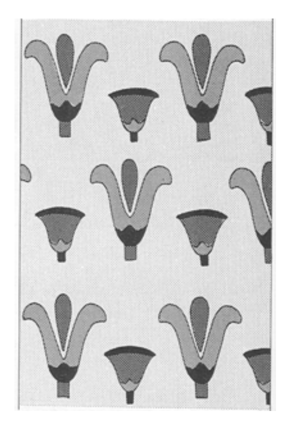
(شكل ٢٢٣أ)
تصميمات زخرفية متنوعة تزين مقبض خنجر. - مقبرة "توت عنخ آمون" وادي الملوك-لأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن:22, Wilson, 1998, p66)



(٢٢٣ب)
اليمين:أداة لصقل وتلميع سطح ورق البردي مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوكاليسار: ملعقة خشبية لمساحيق التجميل- القرنة- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة
(عن: James,2000,p262)(عن25 Wilson,1998, p107)



(شكل ٢٢٤)
إناء من الفخار المزخرف بوحدات نباتية وحيوانية وهندسية سوداء على أرضية زرقاء- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة
(عن:25, Wilson, 1998, p111)




(شكل ٢٢٥)

اليمين: نسيج - مقبرة "تحتمس الرابع".اليسار: رداء (tunics من الكتان- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة١٨.عصر الدولة الحديثة

(عن:24, Wilson, 1998, p96,98)

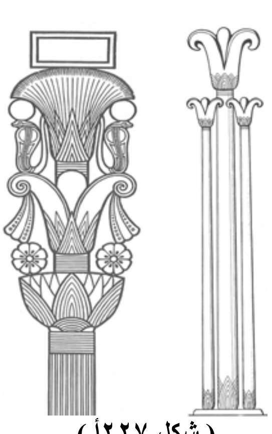



(شكل ٢٢٦)

تكوينات زخرفية لباقات أو أكاليل قوامها الأنثيمون- مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة

(عن:22 ,Wilson, 1998, p67)

و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢١)



(شكل ٢٢٧أ)

اليمين: معبد "أمون رع"- الكرنك- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.اليسار: تكوين زخرفي مركب من الوحدات النباتية المتنوعة وبعض الرموز.

(عن:22 ,Wilson, 1998, p63)

و(عن: Grafton, 1993, p35)




(شكل ٢٢٧ب)

صياغات زخرفية متنوعة لتيجان اعمدة قائمة على نظم تكرار مختلفة تجمع بين الانثيمون ووحدات نباتية اخرى.

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢١)



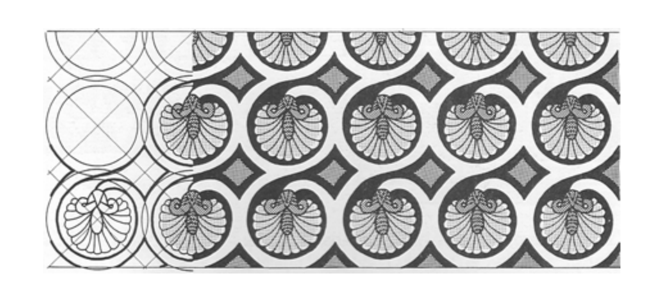


(شكل ٢٢٨)

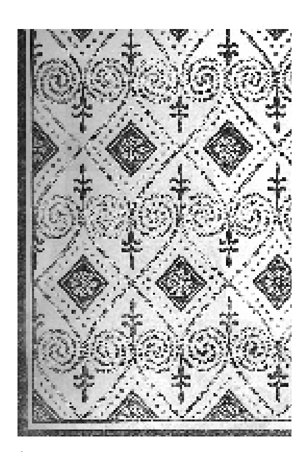
أ)اليمين: تكوين زخرفي قائم على نظم التكرار المتبادل للأنثيمون والبردي والروزيت. مقبرة "أمنمحت"- الأسرة١٨

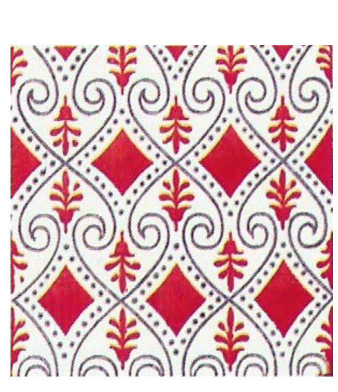
ب)اليسار:شبكيات زخرفية وفق نظم تكرارية مختلفة للأنثيمون والخطوط المنحنية مقبرة"رمسيس الثالث"-الأسرة٢٠. عصر الدولة الحديثة

(عن:24,25, Wilson, 1998, p102,103) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٢،٣١)



(شكل ٢٢٩)
تكوين زخرفي على سقف احدى المقابر لشبكية قائمة على التكرار البسيط المتداخل لمجموعة من الدوائر. وزهرة الأنثيمون (المروحية والتي تشبه الورقة النخيلية)- مقبرة "كن آمون"- طيبة- الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(Wilson, 1998, p95, 24:عن)

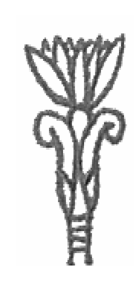


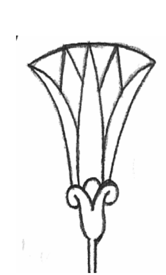


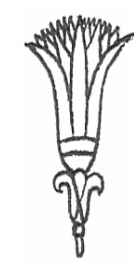
(شكل ٢٣٠)
تكوينات زخرفية تجمع بين الأنثيمون والخطوط الحلزونية والنقط والمعينات والروزيت الطبيعي والمجرد.
عصر الدولة الحديثة
(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص٧١، ١٢٢) و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٩)

(شكل ٢٣١)
شبكية هندسية لتكوين زخرفي على سقف مقبرة "أوركهومينوس". التكوين قائم على التكرار بالتوالد لزخرفة "المترابعات" وقد شغلت الفراغات الناتجة عن التكرار(وذلك عند زوايا الفراغ السفلى والعليا بالتبادل) بزهرة أنثيمون مبتكرة.
(Petrie, 1999, p39 :عن)











(شكل ٢٣٢)
أ) اليمين: مجموعة من الصياغات الزخرفية المتنوعة التي تجمع ما بين زهرة الأنثيمون وزهرة اللوتس.
الاول: عهد "أمنحتب الثالث"- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة. الثاني: أواخر عصر الدولة الحديثة.
الثالث: عهد "سيتي الأول"- الأسرة١٩- عصر الدولة الحديثة.
ب)اليسار: صياغة زخرفية تجمع ما بين زهرة الأنثيمون وزهرة الروزيت.
(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٧٢٤) و(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٦٣)
و(عن: Hobson, 2000, p131) و (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢١)

الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	بدون التاريخ
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة	الأسرة١٨ الدولة الحديثة
الأسرة٤الدولةالقديمة	الدولة الحديثة	الدولة الحديثة	بدون التاريخ	بدون التاريخ
بدون التاريخ	بدون التاريخ	بدون التاريخ	بدون التاريخ	بدون التاريخ

(جدول ١٠)

(عمل الباحثة- رسم وتجميع)

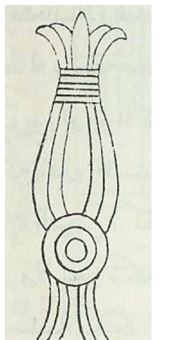
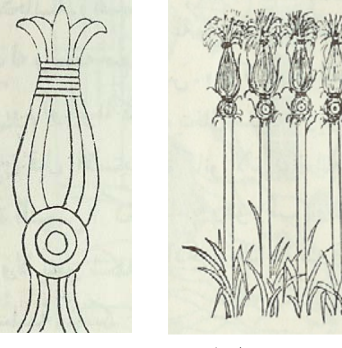
أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لزهرة الأنثيمون في الحضارة المصرية القديمة.

(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٩٨/١٦٢/١٦١/٧٧/١٨٦/١٦٩/١٥٢/١١٩/٧١)

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٢/٢٧/٢٦/٢٦/٢٥/٢٤/٢٢/٢٣/٢١)

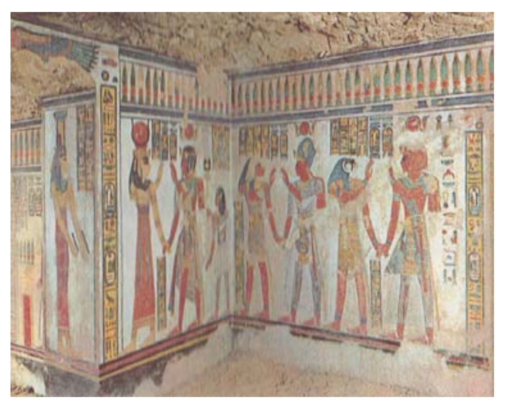
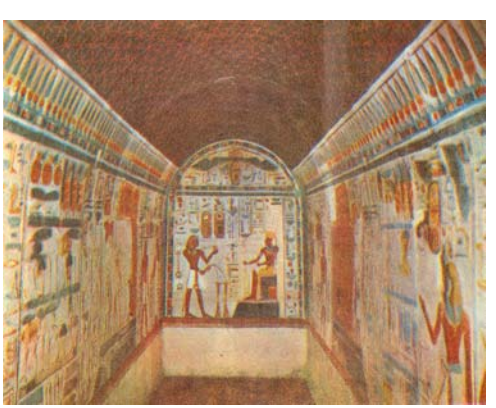
(عن: Grafton, 1993, p2/6/9/21/31/35/40)

(عن: Wilson, 1998, p65/66//78/96/98/102/103/107/62/63/95/67/ 111/21/22/23/24/25)

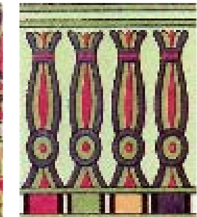



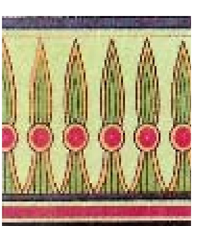
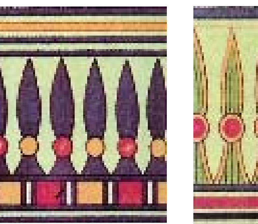
(شكل ٢٣٣)
الى اليمين: الأصل في زخرفة "خاكرو". مجموعة من سيقان نبات البردي وقد ربطت رؤوسها من أعلى وأسفل.
الى اليسار: وحدة "خاكرو" الزخرفية ابتكرت من طريقة ربط رؤوس البردي.
(عن: كمال، ١٩٩٨، ص١٠)

(شكل ٢٣٤أ)
تكوين زخرفي لزخرفة "خاكرو" - الأسرة٤- عصر الدولة القديمة
(عن: يوسف وخفاجي،١٩٤٩،ص١٨٠)

(شكل ٢٣٤ب)
رسم جداري يضم مجموعة من الوحدات الزخرفية المختلفة، مزخرف في الاعلى بـ "خاكرو"والاسفل بـ "السفل" أو "الوزرة". كما نلاحظ الى اليسار تزيين السقف بزخرفة النجوم.
اليمين:- مقبرة "آمون حر خوبشف"- وادي الملكات-الأقصر- الأسرة ٢٠. اليسار: - الأسرة١٨.
عصر الدولة الحديثة
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٦٣) و (عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٥٥) و (عن: الشال، ١٩٨٦، ص١٥٨)

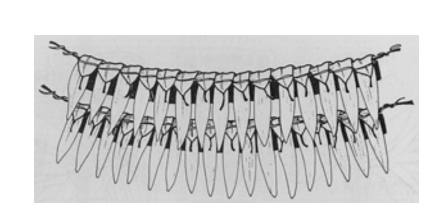


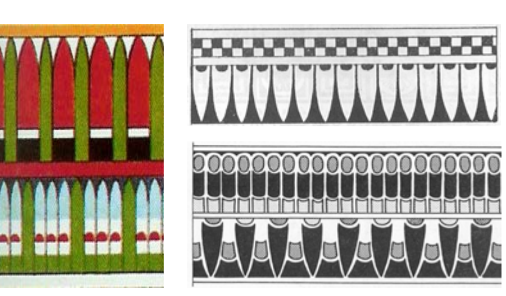



(شكل ٢٣٤ج)
تكوينات زخرفية متنوعة لوحدة "الخاكرو" وزخرفة التقسيمات تتميز بالتنوع في الصياغة ونظم تكرار وتباين المجموعات اللونية والإيقاعات و التناسب.
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٩)

١) بدون تاريخ	٢) بدون تاريخ	٣) بدون تاريخ	٤) بدون تاريخ
٥) بدون تاريخ	٦) بدون تاريخ	٧) الأسرة٤/ الدولة القديمة	٨) الدولة الحديثة

(جدول ١١)
(عمل الباحثة- رسم وتجميع)
أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لزخرفة "الخاكرو" في الحضارة المصرية القديمة.
١-٦: (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٩) ٧-٨: (عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٨١،١٨٠)

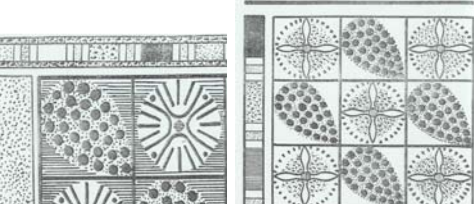


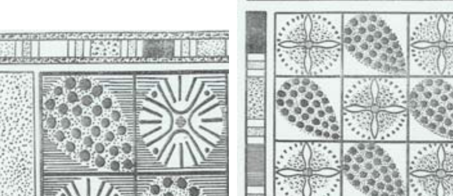




(شكل ٢٣٥)

أ)اليمين: إكليل من بتلات الزهور الطبيعية (garlands of flower petals) يمثل كيفية بناء طريقة خياطة مجموعة من بتلات اللوتس والأوراق بحبلين مجدولين.
ب)الوسط الاعلى:جزء من قاعدة مزخرفة لقارب صغير مصنوع من حجر الألاباستر. الاسفل:جزء من حلية صدرية مصنوعة من الذهب ومطعمة بالمينا-مقبرة "توت عنخ آمون"- وادي الملوك- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة
ج)اليسار: تصميمات زخرفية لكنارات متنوعة قائمة على التكرار البسيط والمتبادل لزخرفة "البتلات".
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٢١) و (عن:Wilson, 1998, p75,23, 90,25,74,22)
و(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص،٢٩،٣١،٢٨) و(عن: يوسف وخفاجي، ١٩٤٩، ص١٨)







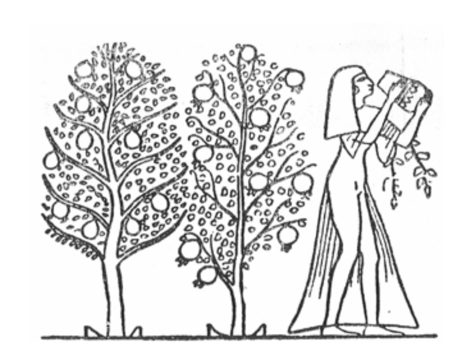


(شكل ٢٣٧)

رسم تخطيطي يصور جزء من حقول "إيارو" أو حقول النعيم. ويلاحظ في الجزء العلوي تكرار متبادل بالتعاقب بين مجموعة متنوعة من الأشجار كالنخيل والدوم والجميز، كما يظهر التراكب لبعض هذه الأشجار على بعضها الأخر، بينما في الجزء الأسفل مجموعة مجموعة من النباتات البرية. كما نلاحظ في الأشجار النظام الشعاعي بالإضافة الى القيم الملمسية والإيقاع- مقبرة الخادم "سن نجم"- دير المدينة- طيبة- نهاية الأسرة١٩وبداية الأسرة٢٠.

عصر الدولة الحديثة

(عن: عكاشة، ١٩٩٠، ص١٠٢٥، ١٠٢٠) و(عن: عطية، ٢٠٠١، ص٣١٣)

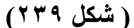


(شكل ٢٣٨)

أ)رسم تخطيطي على جدران احدى المقابر يوضح فتاة بجانب شجرة رمان (الى اليمين) وشجرة جميز (الى اليسار)، ونلاحظ التنوع في صياغة العناصر ونظم التكرار الشعاعي والقيم الملمسية والإيقاع- طيبة-عصر الدولة الحديثة

(عن: نظير، ١٩٧٠، ص١٣٥،١٦٥، ١٦٩)





(شكل ٢٣٩)

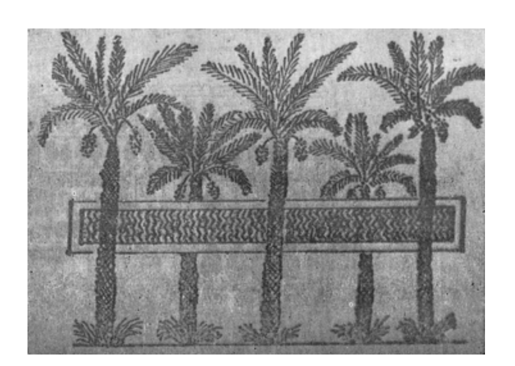
جزء من رسم جداري يمثل عامل بجوار شجرة دوم، ويلاحظ أن الخلفية تمثل مجموعة متكررة رأسيا من الكتابات والرموز الهيروغليفية، كما نلاحظ التكرار البسيط للخطوط المنكسرة التي تمثل الماء، والتماثل في شجرة الدوم، والتكرار المتراكب لثمار الدوم- مقبرة "باشيدو"- دير المدينة- طيبة.

عصر الدولة الحديثة

(Menu, 1999, p102:عن)

و(عن: إبراهيم، ١٩٩٢، ص١٣٤)

و(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٢٩،١٠٣١)





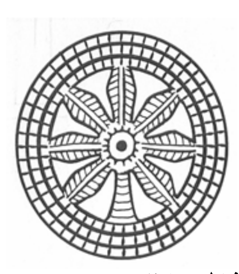
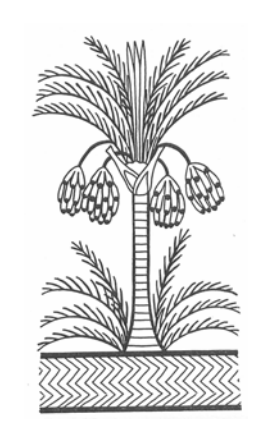
(شكل ٢٤٠أ)

اليمين:تصميم زخرفي قائم على التكرار المتبادل بين وحدات من شجر النخيل ذات أطوال مختلفة وقد عمد المصري القديم الى جعل "بركة الماء" كشريط يتضافر عند منتصف الجذوع (من أعلى وأسفل) مع أشجار النخيل. كما نلاحظ التكرار المنتظم لخطوط الماء والشعاعي لسعف النخيل - مقبرة "رخميرع"- طيبة- الأسرة١٨.

عصر الدولة الحديثة

(عن: نظير، ١٩٧٠، ص١٢٤)

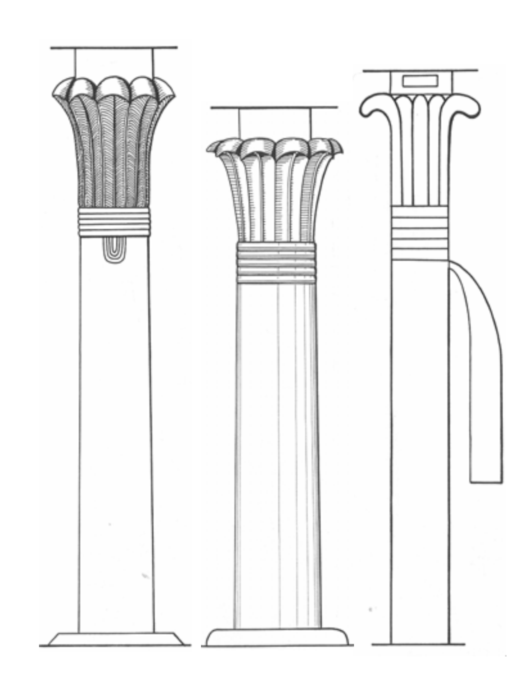
و(عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٧٣)

(شكل ٢٤٠ب،ج)

ب)اليمين:جزء تفصيلي من منظر على جدران احدى المقابر يوضح نخلة ببلحها على جدول ماء. نلاحظ التماثل والنظم الشعاعية في السعف والتراكب في عناقيد البلح - مقبرة "سن نجم"- دير المدينة- طيبة- الأسرة١٩-عصر الدولة الحديثة
ج)اليسار: الاول: رسم تخطيطي لحلية متدلية (pendant) مصنوعة من الخزف- حلوان- الأسرة١- عصر الأسرات المبكرة.الثاني: رسم تخطيطي لتصميم زخرفي على باطن ختم.

(عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٤٢٣) و(عن:Wilson, 1998, p60,21,20,44)



(شكل ٢٤١)

رسم تخطيطي لمجموعة متنوعة من الأعمدة التي تتخذ تيجانها شكل النخلة. ويلاحظ التنوع في صياغة التيجان وما تعكسه من ملمس بالإضافة الى التناسب والإتزان بين أطوال العمود.
الشكل الأول الى اليمين: عمود نخيلي مصنوع من الحجر- معبد في سولب- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.
الشكل الثاني: جزء تفصيلي من حفر بارز على الحجر يمثل عمود نخيلي- مقبرة "رعموسي"- طيبة- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.
الشكل الثالث: عمود نخيلي مصنوع من الحجر- المعبد الجنائزي في ساهور- أبوصير- الأسرة٥- عصر الدولة القديمة.

(عن:Wilson, 1998, p61,21)
و(عن:Clayton, 2001, p42)



(جدول ١٢)

(عمل الباحثة- رسم وتجميع)

الصياغات الزخرفية لشجر "النخيل" في الحضارة المصرية القديمة.

١: مقبرة "رخميرع"- طيبة. (عن: نظير، ١٩٧٠، ص١٢٤)

٢: مقبرة "سن نجم"- دير المدينة- طيبة. (عن:Wilson, 1998, p60,21)

٣/١٠-١١: (عن:Wilson, 1998, p33,20,21,60)

٤: مقبرة "نب آمون"- طيبة. (عن: صدقي، ١٩٧٦، ص٤٢٣)

٥-٦/٨-٩: مقبرة "خنم حوتب"- بني حسن. مقبرة "مريرع" كبير الكهان- تل العمارنة (عن: نظير، ١٩٧٠، ص٢٠٢،١٩٧،١٤٢)

٧: مقبرة "مين نخت"- عهد "تحتمس الثالث"- طيبة. (عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٤٩)

١٢: (عن: يوسف، ١٩٤٩، ص١٧٣)

١٣: مقبرة "رخميرع"- طيبة. (عن: نظير، ١٩٧٠، ص١٩٤)

١٤: مقبرة "مين نخت"- عهد "تحتمس الثالث"- طيبة. (عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٩٤٩)

١٥: معبد الملكة "حتشبسوت" زوجة "تحتمس الثاني"- الدير البحري.(عن:Wilson, 1998, p60,21)

١٦-١٧: منزل أحد النبلاء- طيبة. (عن: عكاشة، ١٩٩١، ص٨٨٢) و(عن: عبد العظيم، ١٩٧٩، ص٧٠)




(شكل ٢٤٢)

الى اليمين: مقمعة الملك "نعرمر" سجلت عليها نقوش ورموز تؤرخ لحياة الملك "نعرمر".
الى اليسار: رسم تخطيطي يمثل جزء من مقمعة "نعرمر" حيث نلاحظ الرموز والأشكال الآدمية والحيوانية كالنسر والثور.
عصر الأسرات المبكرة.

(Menu, 1999, p28:عن) و(Clayton, 2001, p19:عن)



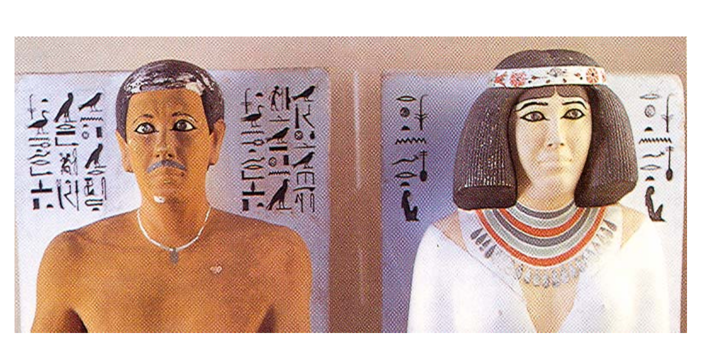




(شكل ٢٤٣)

الى اليمين: تصميمان زخرفيان يمثلان باطن اختام الجعران. قائمان على التكرار الدائري والمتقابل للخطوط اللولبية وبعض الرموز الهيروغليفية كرمز الحياة "عنخ" – عصر الأسرات المبكرة.
الى اليسار: مجموعة من التصميمات الزخرفية تزين باطن بعض الأختام قائمة وفق توزيع جمالي زخرفي على بعض الرموز الهيروغليفية مثل "حورس" و"نبو" و"ودجيت" وغيرها – مقبرة "توت عنخ آمون" – الأسرة ١٨ – عصر الدولة الحديثة.

(Wilson, 1998, p122:عن) و(Clayton, 2001, p93,94:عن)




(شكل ٢٤٤)

اليمين:رسم تخطيطي عن نقش حجري يمثل منظرا لتقديم القربان حيث نلاحظ مجموعة من الرموز والكتابات الهيروغليفية – عهد الملك "خوفو" – الأسرة ٤.
اليسار: تمثال الأمير " رع حوتب" - ابن الملك "سنفرو" - وزوجته "نفرت" مصنوع من حجر الالبستر. نلاحظ في الخلف مجموعة من الكتابات الهيروغليفية – ميدوم – الأسرة ٤.
عصر الدولة القديمة

(عن: الدريد، ١٩٩٠، ص٦١) و(Clayton, 2001, p30:عن) و(Hobson, 2000, p151:عن)

(شكل ٢٤٥)
رسم تخطيطي لمجموعة من الرموز والكتابات الهيروغليفية–مقبرة "آمنمحات"-الاقصر- الأسرة١٨.
عصر الأسرة الحديثة
(عن: الدريد، ١٩٩٠، ص١٨، ٣٥٤)





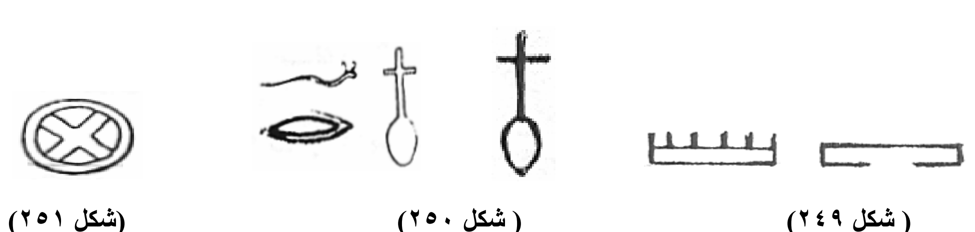
(شكل ٢٤٦)
العلامة اهيروغليفية "حِم". وهي مقتبسة من أداة الثقب التي يستخدمها العمال في ثقب الأحجار.
وهي ترمز للبراعة والصناعة والحرف.
(عن: ألدريد، ١٩٩٢، ص٧٨)
و(عن: ألدريد، ١٩٩٠، ص٣٣،٣٢)



(شكل ٢٤٧)
أ- الى اليمين: علامة هيروغليفية ترمز الى كلمة "يكتب" وتنطق "سش".
اب- لى اليسار في الأعلى: رسم تخطيطي لنفس العلامة.
ج- الى اليسار في الأسفل: رسم تخطيطي لنفس العلامة السابقة مصحوبة برجل جالس. ترمز الى كلمة "الكاتب".
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص٣٠)
و(عن:Hobson, 2000, p162)



(شكل ٢٤٨)
(و) (هـ) (د) (ج) (ب) (أ)
مجموعة من العلامات الهيروغليفية احادية الصوت.
أ- علامة هيروغليفية تمثل ثغر انسان وتنطق "ر". ب- علامة هيروغليفية تمثل بومة وتنطق "م".
ج- علامة هيروغليفية تمثل ثعبان وتنطق "ف". د- علامة هيروغليفية تمثل رغيف خبز وتنطق "ت".
هـ-علامة هيروغليفية تمثل قدم وتنطق "ب". و- علامة هيروغليفية تمثل حبل مجدول وتنطق "ح".
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص١٥٠، ١٥٢-١٥٣، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٦)



(شكل ٢٥١) (شكل ٢٥٠) (شكل ٢٤٩)
(شكل ٢٤٩):علامتان هيروغليفيتان ثنائية الصوت.
أ-الى اليمين: علامة هيروغليفية تمثل منزل وتنطق "ب+ر". ب- الى اليسار: علامة هيروغليفية تنطق "م+ن".
(شكل ٢٥٠): أ- الى اليمين: علامة هيروغليفية احادية الصوت تمثل قصبة هوائية وقلب وتنطق "ن".
ب- الى اليسار: علامة هيروغليفية مركبة ثلاثية الصوت تنطق "نفر" ومعناها "سعيد" أو"طيب".
(شكل ٢٥١): علامة هيروغليفية رباعية الصوت تمثل "مدينة ذات شوارع متقاطعة" وتنطق"نيوت"ومعناها مدينةأو قرية".
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص٣٠)





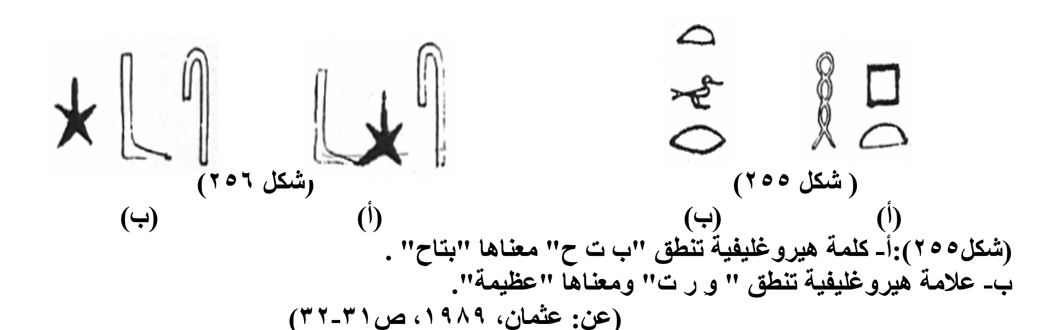
(شكل ٢٥٢)

أ)اليمين:بردية تمثل بعض الكتابات الهيراطيقية ذات الاتجاه الافقي من اليمين الى اليسار، وهي تسجل تقويما بالايام الجيدة "ذات اللون الأحمر" والأيام السيئة – عهد "ميرين بتاح" أو "سيتي الأول" – الأسرة ١٩-عصر الدولة الحديثة
ب)اليسار: في الأعلى: يمثل بعض الهيراطيقية ذات الإتجاه الرأسي. في الأسفل: يمثل الهيراطيقية ذات الإتجاه الأفقي.
(عن:Hobson, 2000, p163) و (عن:Clayton, 2001, p140) و (عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١١٠)



(شكل ٢٥٣) (شكل ٢٥٤)

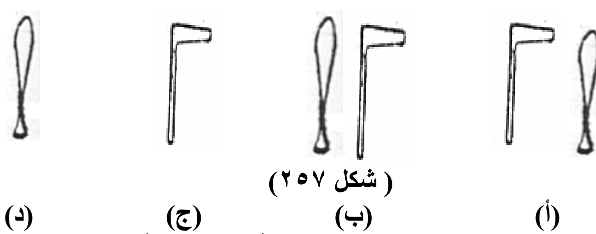
(شكل ٢٥٣): كلمة مصرية قديمة كتبت بـ: (في الأعلى) الكتابة الهيروغليفية. (في الوسط) الكتابة الهيراطيقية. في الأسفل: الكتابة الديموطيقية.
(شكل ٢٥٤): كتابة هيروغليفية ذات أوضاع مختلفة توضح فيها الاسهم الاتجاه الذي نبتدئ به القرآءة والذي يمثل اتجاه رؤوس الوحدات الآدمية والحيوانية بينما توضح الأرقام التسلسل الصحيح للقرآة.
(عن: اللباد، ١٩٩٤، ص١١)



(شكل ٢٥٥) (شكل ٢٥٦)

(أ) (ب) (أ) (ب)

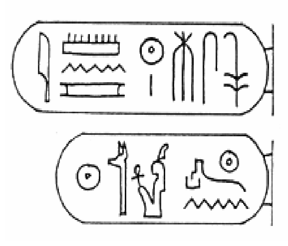
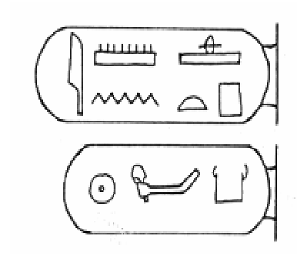
(شكل٢٥٥):أ- كلمة هيروغليفية تنطق "ب ت ح" معناها "بتاح" .
ب- علامة هيروغليفية تنطق " و ر ت" ومعناها "عظيمة".
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص٣١-٣٢)



(شكل ٢٥٧)

(أ) (ب) (ج) (د)

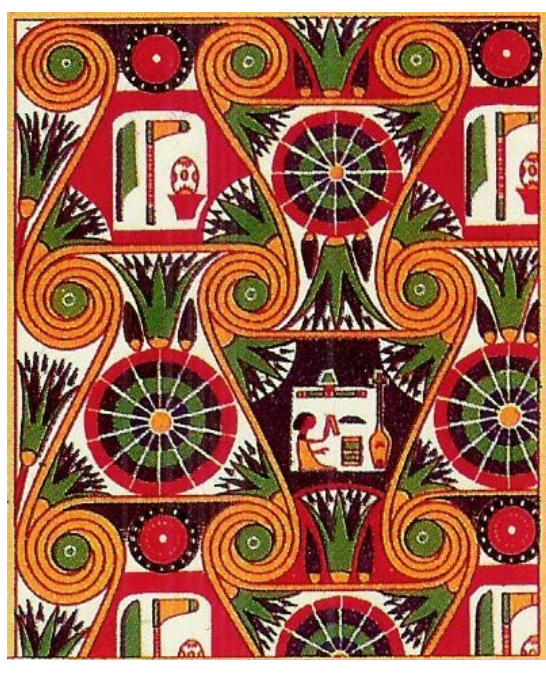
أ- كلمة هيروغليفية تنطق "حم نتر" معناها "الكاهن" . ب- كلمة هيروغليفية تكتب "نتر حم" وتنطق "حم نتر".
ج- علامة هيروغليفية معناها "الاله". د- علامة هيروغليفية معناها "الخادم".
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص٣١)

(شكل ٢٥٨)
اليمين: اهليليج يحوي اسم الملك "امنحوتب الأول" – الأسرة ١٨.
اليسار: اهليليج يحوي اسم الملك "رمسيس الثاني" – الأسرة ١٩.
عصر الدولة الحديثة
(Clayton, 2001, p100, 146:عن)




(شكل ٢٥٩أ)
اليمين: رسم جداري قائم على وحدات آدمية وهندسية ومجموعة من الرموز والكتابات الهيروغليفية. يوضح الرسم المللك "تحتمس الثالث" وهو يقدم القربان لـ"آمون" – الأسرة ١٨.
اليسار: رسم جداري يبين مدخل مقبرة "نفرتاري" والتي يظهر اسمها داخل الاهليليج على يمين ويسار المدخل.
نلاحظ في الاعلى رمز الحق "ماعت" بالاضافة الى بعض الكتابات والرموز المختلفة – الأسرة ١٩.
عصر الدولة الحديثة
(Clayton, 2001, p111, 148:عن)

(شكل ٢٥٩ب)
تصميم زخزفي -على جدران احدى المقابر- متطور يعتمد على زخرفة اللولبيات والرموز والكتابات الهيروغليفية- مقبرة "نفر حوتب"- طيبة- الأسرة١٨.
نلاحظ في التصميم التنوع والصياغات الزخرفية وتطويعها بما يتناسب مع مساحة التصميم بالاضافة الى التنوع والتباين في المجموعات اللونية والملامس وما يعكسه التصميم من تناسب واتزان.
عصر الدولة الحديثة
(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣)
و(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٠٩)

الدلالة التصويرية	نسر	الدلالة التصويوية	فرخ سمان
الدلالة الصوتية بالعربية	(أ)	الدلالة الصوتية بالعربية	و
الدلالة الصوتية بالاوروبية	3	الدلالة الصوتية بالاوروبية	w
الهيراطيقية		الهيراطيقية	
الديموطيقية		الديموطيقية	
الدلالة التصويرية	حصيرة	الدلالة التصويوية	فناء دار
الدلالة الصوتية بالعربية	پ	الدلالة الصوتية بالعربية	هـ
الدلالة الصوتية بالاوروبية	p (P)	الدلالة الصوتية بالاوروبية	h
الهيراطيقية		الهيراطيقية	
الديموطيقية		الديموطيقية	
الدلالة التصويرية	مزلاج (ترباس الباب)	الدلالة التصويوية	يـد
الدلالة الصوتية بالعربية	ز	الدلالة الصوتية بالعربية	د
الدلالة الصوتية بالاوروبية	s	الدلالة الصوتية بالاوروبية	d
الهيراطيقية		الهيراطيقية	
الديموطيقية		الديموطيقية	

(جدول ١٣)

مجموعة من العلامات الهيروغليفية الشائعة في الحضارة المصرية القديمة

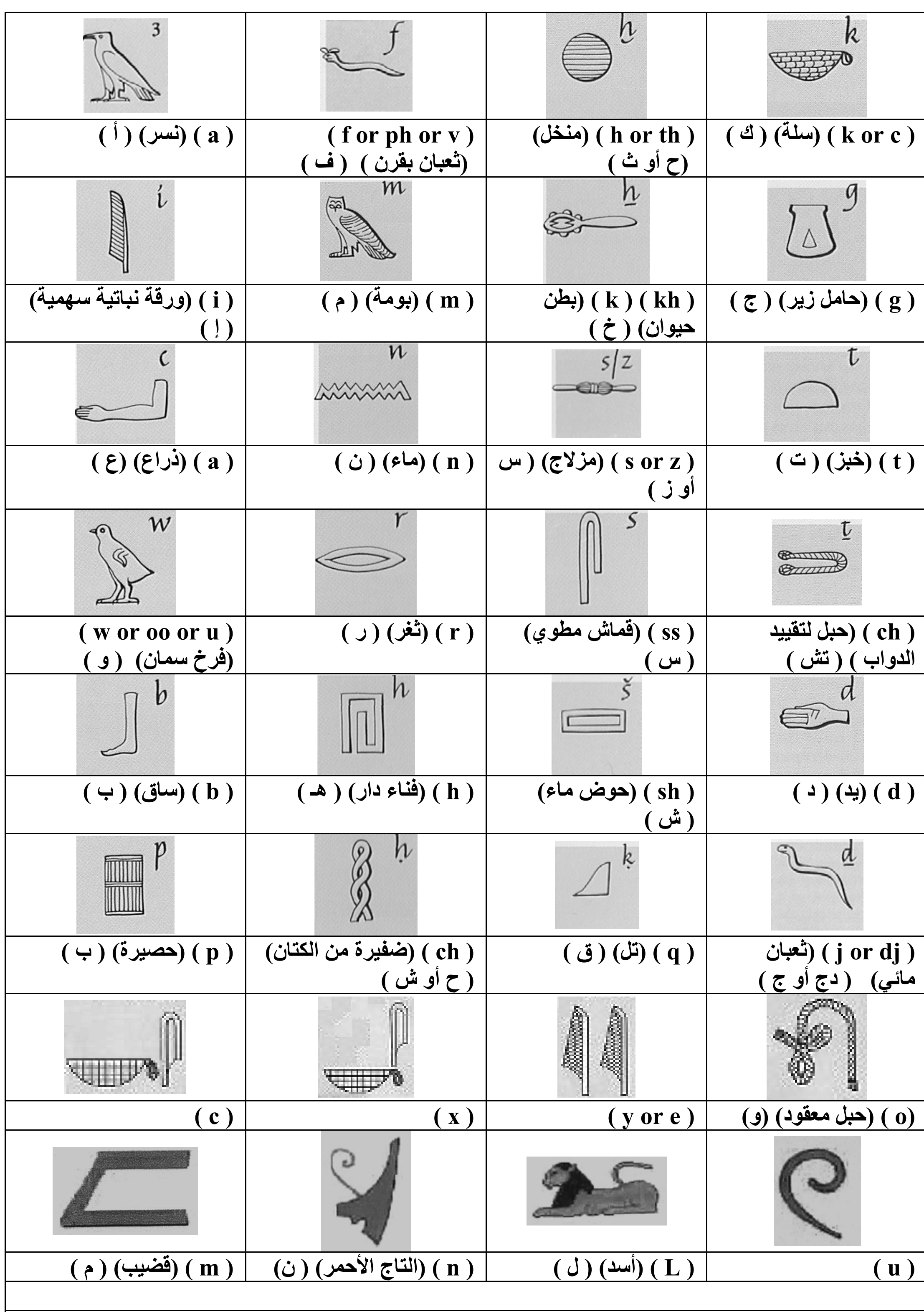
(عن: عثمان، ١٩٨٩، ص ١٤٦-١٦٨).

nsw-bity / نسو بتي	ḥmt-nsw wrt / حمت نسو ورت	s3t-nsw / ست نسو
ملك مصر العليا والسفلى	الزوجة الملكية العظمى	الأميرة – ابنة الملك

(جدول ١٤)

مجموعة من الكتابات والرموز الهيروغليفية الشائعة في الحضارة المصرية القديمة

(عن: Hobson, 2000, p160)



(k or c) (سلة) (ك)	(h or th) (منخل) (ح أو ث)	(f or ph or v) (ثعبان بقرن) (ف)	(a) (نسر) (أ)
(g) (حامل زير) (ج)	(kh) (k) (بطن حيوان) (خ)	(m) (بومة) (م)	(i) (ورقة نباتية سهمية (إ)
(t) (خبز) (ت)	(s or z) (مزلاج) (س أو ز)	(n) (ماء) (ن)	(a) (ذراع) (ع)
(ch) (حبل لتقييد الدواب) (تش)	(ss) (قماش مطوي) (س)	(r) (ثغر) (ر)	(w or oo or u) (فرخ سمان) (و)
(d) (يد) (د)	(sh) (حوض ماء) (ش)	(h) (فناء دار) (هـ)	(b) (ساق) (ب)
(j or dj) (ثعبان مائي) (دج أو ج)	(q) (تل) (ق)	(ch) (ضفيرة من الكتان) (ح أو ش)	(p) (حصيرة) (ب)
(o) (حبل معقود) (و)	(y or e)	(x)	(c)
(u)	(L) (أسد) (ل)	(n) (التاج الأحمر) (ن)	(m) (قضيب) (م)

(جدول ١٥)

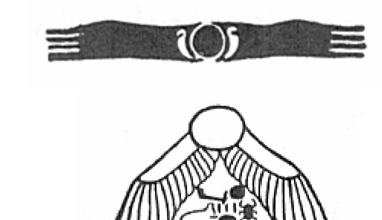
مجموعة من الرموز الهيروغليفية الشائعة في الحضارة المصرية القديمة ودلالاتها وما يقابلها بالحروف العربية والأوروبية.

(عن: Hobson, 2000, p159) و(عن: www.virtual-egypt.com)

و(عن: www.geocities.com/the tropics/2815/hiero)

و(عن: www.members.aol.com/egyptnew/hiero)

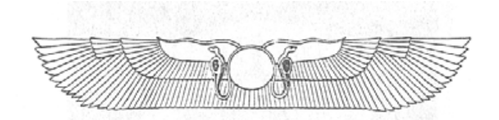
و(عن: www.rom.on.ca/hiero)

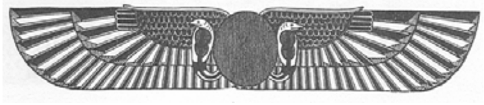


(شكل ٢٦٠)

أ)الأعلى: يمثل "رع"- عصر الدولة القديمة.
ب)الأسفل: "رع" رمز الحماية، قرص الشمس المجنح يحيط برموز هيروغليفية - عصر الدولة الحديثة

(عن: Petrie, 1999, p108,109)
و(عن: Clayton, 2001, p136)



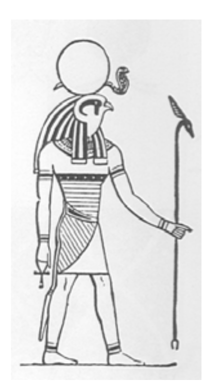




(شكل ٢٦١)

صياغات مختلفة لقرص الشمس المجنح الذي يحيط به حيتين "واجت" والتي تمثل "رع".
في الأعلى: معبد الملك "تحتمس الثالث"- الكرنك بالأقصر- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.

و(عن: Petrie, 1999, p110)
و(عن: Grafton, 1993, p23,29)
و(عن: النحاس، ١٩٩١، ص٣٢،٢٧)



(شكل ٢٦٢)

أ)اليمين: قلادة تمثل "رع حوراخت " ومعناه "شروق الشمس العظيم" - مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨.
ب)اليسار: رسم تخطيطي يمثل "رع" ممسكا بيده رمز الحياة "عنخ" والصولجان "واس" رمز السلطة والقوة.

(عن: James, 2000, p1,208,167) و(عن: Aldred, 1978, p93,123)
و(عن: Grafton, 1993, p14)

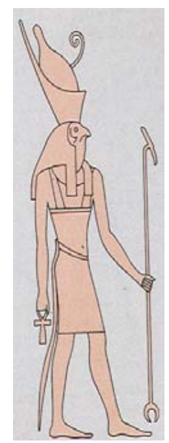


(شكل ٢٦٣)

نقش بارز للملك "أخناتون" والملكة "نفرتيتي" يدللان أطفالهما. في الأعلى قرص الشمس ذي الأذرع الممتدة"أتون"- العمارنة- الأسرة١٨. عصر الدولة الحديثة

(عن: Aldred, 1951, p169,76)
و(عن: ألدريد، ١٩٩٠، ص١٦٨)
و(عن: Reeves, 1997, p18)







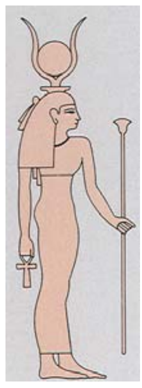
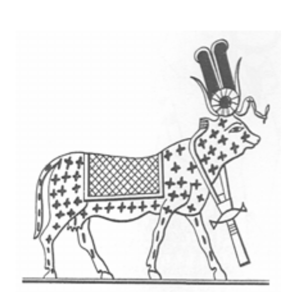
(شكل ٢٦٤)

أ)اليمين: "حورس" على هيئة صقر - الأسرة٣٠- العصر المتأخر.
ب)الوسط: "حورس" على هيئة آدمية برأس صقر فوقه تاج ممسكا بيده رمز الحياة "عنخ" والصولجان "واس" رمز السلطة والقوة.
ج)اليسار: "حورس" يقود الملكة "نفرتاري". تاج الملكة (عبارة عن "نخبت" وريشتا "ماعت")- وادي الملكات- الأسرة١٩-عصر الدولة الحديثة

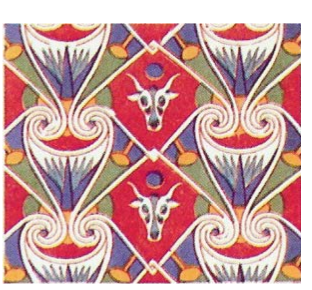
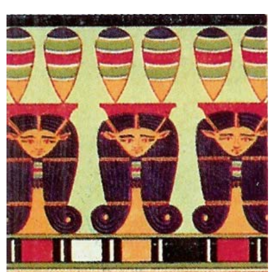
(عن: ألدريد، ١٩٩٠، ص٥٨٥، ١) و(عن: Clayton, 2001, p172) و(عن: Hobson, 2000, p134)




(شكل ٢٦٥)
"تحت" على هيئة آدمية برأس أبو منجل ذو تيجان مختلفة، وعلى هيئة قرد البابون. في جميع الصياغات نجده ممسكا بيده أدوات الكتابة
(عن: Grafton, 1993, p35,13)

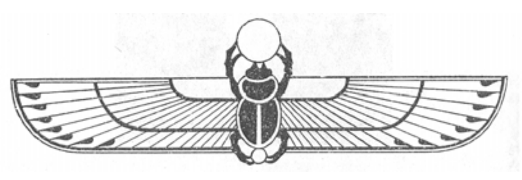
(شكل ٢٦٦)
"حتحور" على هيئة بقرة فوقها تاج. وعلى هيئة امرأة فوقها تاج عبارة عن قرني بقرة بينهما قرص الشمس ممسكة بيدها رمز الحياة "عنخ" وصولجان "واج".
(عن: Grafton, 1993, p27,10) و(عن: Hobson, 2000, p134) و(عن: حواس، ٢٠٠٣، ص١٢)

(شكل ٢٦٧)
تصميمات الزخرفية تجمع بين "حتحور" والخطوط اللولبية والمنحنية والدوائر والمربعات واللوتس والبراعم، اليمين: مقبرة "نفر حوتب"- طيبة- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة.
(عن: النحاس، ١٩٩١، ص٢٧،٣٢)
و(عن: عكاشة، ١٩٩١، ص١٠٠٩)



(شكل ٢٦٨)
"أنوبيس" مكررا في وضعية الجلوس- عهد "رمسيس الثالث والرابع"- مقابر العمال- دير المدينة- طيبة- الأسرة٢٠. عصر الدولة الحديثة
(عن: عطية، ٢٠٠١، ص٣١٠،٣١١)




(شكل ٢٦٩)
خنفساء مجنحة تحمل فوقها قرص الشمس تمثل "خبري".
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٣١) و(عن: Petrie, 1999, p112)





(شكل ٢٧٠)
أ)اليمين:ختم "أمنحتب الثالث" يمثل أحد الأختام الخمسة التي سجل فيها الملك تسلسل تاريخ حكمه. ويعرف بختم صيد الأسد.
ب)اليسار: دلاية "نب خبرو رع" عصر الدولة الحديثة
(عن: Clayton, 2001, p116) و(عن: Aldred, 1978, p92,93,123)

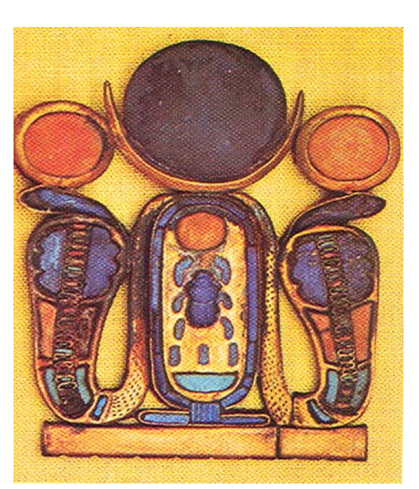


(شكل ٢٧١)

أ)الأعلى:رسم تخطيطي لمجموعة من الصياغات المختلفة لأنثى النسر أو الرخمة المجنحة والتي تمثل "نخبت".

ب)اليسار: قلادة صدرية مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨. عصر الدولة الحديثة

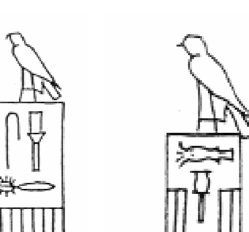
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٣١) و (عن: ,Clayton 2001, p128) و(عن: Grafton, 1993, p8,38) و (عن: Aldred, 1978, p24,121,93,123)

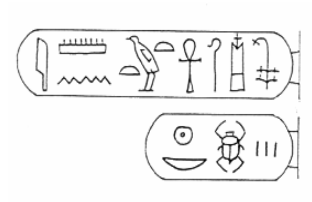


(شكل ٢٧٢)

تصميم زخرفي متماثل لمشبك أو إبزيم مصنوع من الذهب واللازورد والعقيق والزجاج الملون والفضة- الأسرة١٨. عصر الدولة الحديثة

(عن: Aldred, 1978, p92,123)





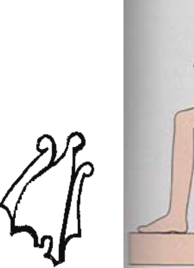


(شكل ٢٧٣)

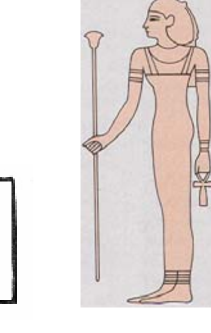
أ)اليمين: رمز "سرخ"يعلوه الصقر "حورس". الاول: عصر الأسرات المبكرة. الثاني:- الأسرة٣- عصر الدولة القديمة.

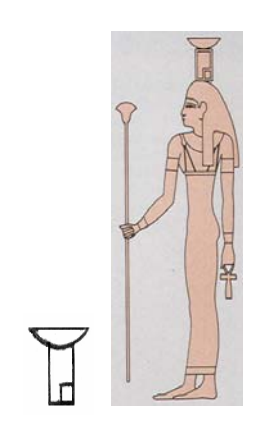
ب)اليسار: "إهليلج". (الاول في الأعلى) الاسم الأول للملك "توت عنخ آمون"، (الاول في الأسفل) الاسم الملكي لـ"توت عنخ آمون"- الأسرة١٨. (الثاني في الأعلى) الاسم الأول للملك "رمسيس الثالث"، (الثاني في الأسفل) الاسم الملكي لـ"رمسيس الثالث"- الأسرة٢٠. عصر الدولة الحديثة

(عن: Clayton, 2001, p16,38,128,160)









(شكل ٢٧٤)

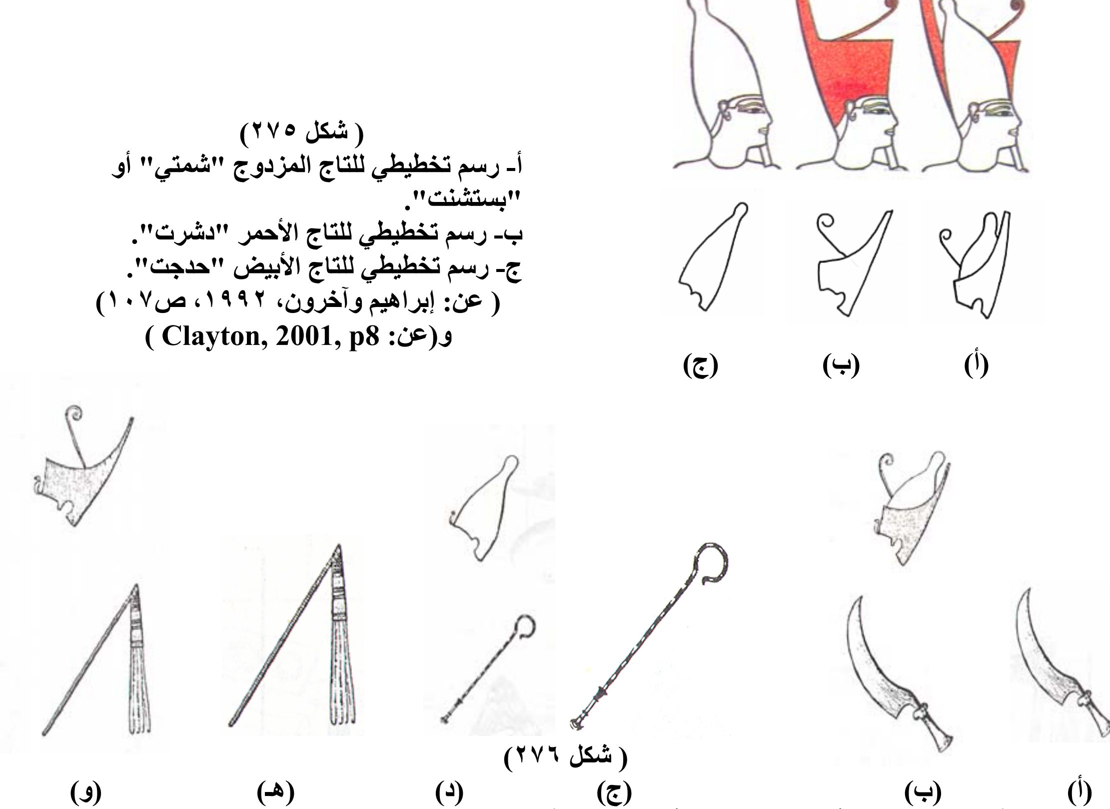
(أ) (ب) (ج) (د) (هـ) (و)

أ- "أوزيريس" مرتديا التاج "آتف" ويحمل بيديه صولجانا الحكم. ب- رسم تخطيطي يمثل رمز "أوزيريس".

ج- "إيزيس" مرتدية التاج. د- رسم تخطيطي يمثل رمز "إيزيس".

هـ- "نفتيس" مرتديا التاج ويحمل بيديه صولجانا الحكم. و- رسم تخطيطي يمثل رمز "نفتيس".

(عن: Hobson, 2000, p135)

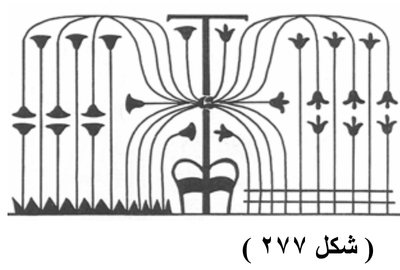


(شكل ٢٧٥)
أ- رسم تخطيطي للتاج المزدوج "شمتي" أو "بستشنت".
ب- رسم تخطيطي للتاج الأحمر "دشرت".
ج- رسم تخطيطي للتاج الأبيض "حدجت".
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٠٧)
و(عن: Clayton, 2001, p8)

(شكل ٢٧٦)

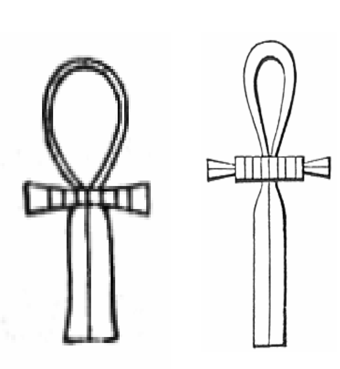
أ- عصا ملكية "خبش". وتعد أيضا واحدة من الأدوات الحربية. ب- رموز حاكم مصر الموحدة (التاج والصولجان).
ج- عصا ملكية "حقا". د- رموز حاكم مصر العليا (التاج والصولجان). هـ- عصا ملكية تعرف "نخخا". و- رموز حاكم مصر السفلى (التاج والصولجان).
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٠٧) و(عن: Menu, 1999, p89)





(شكل ٢٧٧)

أ)اليمين: بردية آني.
ب)اليسار: التصميم الزخرفي يرمز لوحدة مصر العليا والسفلى، - مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨-عصر الدولة الحديثة
(عن: كلارك، ١٩٨٨، ص ٢٧٠) و(عن: Wilson, 1998, p63,22)



(شكل ٢٧٨)
صياغتين متنوعتين تمثل رمز الحياة "عنخ".
(عن: Petrie, 1999, p117) و(عن: Kate, 1998, p22)



(شكل ٢٧٩)
اليمين: علامة هيروغليفية تعرف بـ "تـِت" تمثل رمز الحياة.
اليسار: علامة هيروغليفية تعرف بـ "واس" تمثل رمز القوة والسلطة.
(عن: James, 2000, p170,167)



(شكل ٢٨٠)
علامة هيروغليفية "جد" رمز الثبات والرسوخ.
(عن: James, 2000, p165)



(شكل ٢٨١)
"ودجيت" رمز الحماية.
(عن: Grafton, 1993, p3)



(شكل ٢٨٢)
قلادة صدرية من الذهب والفضة والعقيق واللازورد والفيروز قوامها اللوتس وتفاح الجن ونبات الخشخاش والذرةوالبردي و"خبري" رمز الشروق و"واجت" ورموز اخرى. التصميم ككل يرمز الى ميلاد ملك جديد لحكم مصر هو ابن الشمس ويتوج مع بداية سنة قمرية جديدة- مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨. عصر الدولة الحديثة
(عن: Aldred, 1978, p94,123)

الرمز(حورس): عبارة عن الاسم الحورسي للملك أو الفرعون ويمثل (حورس)	
الرمز(نبتي): عبارة عن الاسم النبتي للملك أو الفرعون ويمثل (ملك السيدتين "نخبت" و"وادجت")	
رمز(حورس الذهبي): عبارة عن الاسم الحورسي الذهبي للملك أو الفرعون ويمثل (حورس الذهبي)، نلاحظ "حورس" فوق"نبو" رمز وعلامة الذهب	
رمز(الاسم الملكي): عبارة عن الاسم الأول للملك أو الفرعون ويمثل (ملك مصر العليا ومصر السفلى)	
رمز (الاسم المولدي): عبارة عن الاسم الثاني للملك أو الفرعون ويمثل (ابن رع)	

(جدول ١٦)
أهم الرموز الشائعة في الحضارة المصرية القديمة والتي تمثل الأسماء الملكية الخمسة للملك أو الفرعون.
(عن: Clayton, 2001, p218) (عن: ألدريد، ١٩٩٠، ص٢٢٨) و(عن: James, 2000, p88)

الرمز	الوصف	الرمز	الوصف	الرمز	الوصف
	الرمز "ماعت"(maet) عبارة عن ريشة. يرمز الى الحق والعدل.		صياغة مختلفة لريشة الحق "ماعت".		رمز التسعة أقواس تزين غالبا مسند قدم الملك. يرمز الى ذل وخضوع أعداء الملك.
١		٢		٣	
	الرمز "سام" (sam) عبارة عن رئة وقصبة هوائية. يرمز الى كلمة "يوحد".		رمز الشمس (دائرة حمراء يحيط بها حلقة بيضاء)		رمز القمر
٤		٥		٦	
	رمز النجم "سيـبا" (دائما خماسي)		رمز الغرب		رمز الشرق
٧		٨		٩	
	رمز الهواء		"شن" رمز الجمع		رمز الخلود (عصا مسننة أو رجل يرفع ذراعيه ويحمل العصا المسننة فوق رأسه)
١٠		١١		١٢	
	رمز الجمع ثلاثة عصيان رأسية		رمز الرقم ١		رمز الرقم ١٠
١٣		١٤		١٥	
	رمز الرقم ١٠٠		رمز رقم ١٠٠٠		رمز رقم ١٠,٠٠٠
١٦		١٧		١٨	
	رمز الرقم ١٠٠,٠٠٠		رمز اليوم		رمز الشهر
١٩		٢٠		٢١	

(جدول ١٧)

(عمل الباحثة- رسم وتجميع)

أهم الرموز الشائعة في الحضارة المصرية القديمة.

١: (عن: Grafton, 1993, p15)

٢: مقبرة "أمن حر خويشف"- عهد "رمسيس الثالث"- طيبة الغربية- الأسرة٢٠- عصر الدولة الحديثة. (عن: Aldred, 1978, p104,124) (ألدريد، ١٩٩٠، ص٣٠٧،١١)

٣: مقبرة "توت عنخ آمون"- الأسرة١٨- عصر الدولة الحديثة. (عن: James, 2000, p194,195,294) و(عن: Menu, 1999, P87)

٤: عهد الملك "خفرع"- الأسرة٤- عصر الدولة القديمة. (عن: Petrie, 1999, p119)

٥-٢٥: (عن: كلارك، ١٩٨٨، ص٢٧٩، ٢٨٠) و(عن: James, 2000, p198) و(عن: سرور، ٢٠٠٠، ص١٣٢)

٢٦-٣٦: (عن:Hobson, 2000, p165,159) و(عن: سرور، ٢٠٠٠، ص١٢٧)

الباب الثالث

العناصر الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

الفصل الثانى: الحضارة الإسلامية

- مقدمة

(نشأتها وفلسفتها وأهم العوامل المؤثرة في فنونها وأهم المراحل التاريخية التي مرت بها)

- أهم السمات التي تميزت بها الحضارة الإسلامية
- أهم السمات العامة في الحضارة الإسلامية
- أهم السمات الفنية الخاصة في الحضارة الإسلامية
- العناصر الزخرفية في فن الحضارة الإسلامية

الحضـــارة الإســـلامية

• نشأة وتطور الفن في الحضارة الإسلامية:

تعاقبت على مر العصور- منذ الحضارة المصرية القديمة- حضارات أخرى متفرقة في معظم أرجاء العالم، اتخذ كل منها مظاهر وصفات فنية متميزة عكست أهميتها ومكانتها وسط التراث الحضاري العالمي. إحدى أهم هذه الحضارات هي الحضارة الإسلامية.

تتسم الحضارة الإسلامية بما تحويه من تراث فني خصب –على اختلاف مجالاته- بأصالتها وروعتها وخصوبتها، كما تتميز بعمق فلسفتها الفكرية. فهي أحد أقوى الحضارات التاريخية والتي اكتسبت على مر القرون طابعا فنيا محددا يعكس أسلوبا واتجاها خاصا على الرغم من تنوع وتعدد عناصرها الزخرفية ومدارسها ومجالاتها الفنية، عرف بالفن الإسلامي.
"ويقصد بالفن الإسلامي، الفن الذي ابتكرته الشعوب والدول الإسلامية بعامة والأمة العربية بخاصة". (باشا/ج١، ١٩٩٩)[٩٥] ولا يخفى على الدارسين والمهتمين بالفن الإسلامي ما تعرض له من النقد والهجوم الشديد من بعض النقاد الغربيين وبعض المستشرقين، حيث اختلقوا عليه بأنه فن لا يرقى لفنون بعض الحضارات القديمة بل وانه فن قد نشا عالة على بعض فنون الحضارات الأخرى. (الشال وآخرون، ١٩٨٦)[٢٢٧]
ومما يُنكر ويدحض هذه الأقاويل آراء وشهادة بعض الكتاب والمفكرين الغربيين في شئون الحضارة الإسلامية، حيث يذكر "جوستاف لوبون" "Gustave Le Bon"◆ في كتابه "حضارة العرب" " فانا نعلم أنهم كانوا أيام النبي ﷺ ذوي ثقافة أدبية رفيعة واستعداد ذهني، وقد كانت الحرية عندهم من أسباب تقدمهم السريع وازدهار فنونهم". (السجيني، ١٩٧٨)[٢٢]
كما وذكر بعض العلماء "ان أوروبا ظلت نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامي على انه أعجوبة نادرة، وكثيرا من الأوروبيين مازالوا يحرصون على اقتناء التحف الشرقية والإسلامية التي أصبحت مظهر من مظاهر الترف والأبهة". (احمد، ١٩٨٥)[٤١]

وإذا أبحرنا في محيط الفنون الإسلامية وعبرنا معا في الأقطار الإسلامية من طرف إلى طرف، وفي الفنون من فرع إلى فرع، وفي الصناعات والزخارف من أسلوب إلى أسلوب، وفي العصور الإسلامية من عهد إلى عهد، سنرى أصالة وغزارة وتنوعا ووحدة طالت مختلف نواحي وأشكال وصناعات وزخارف وأقاليم وفناني الحضارة الإسلامية. (ديماند، ١٩٨٢)[١١]
وكما ذكرنا سابقا، وقبل التطرق إلى نشأة وتطور الفن الإسلامي، لابد للباحثة من الوقوف على أهم العوامل المؤثرة في الحضارة الإسلامية، مما يسهم في الإلمام بمختلف الظروف الطبيعية والأبعاد الفلسفية والدينية والجوانب التشكيلية لهذه الحضارة، ويساعد في استيعاب وإدراك وتحليل ما تزخر به الحضارة الإسلامية من فنون زخرفية وما تعكسه من أنماط وطرز فنية مختلفة ومتعددة تتسم بوحدة في الجوهر والمضمون.

• العوامل المؤثرة في فنون الحضارة الإسلامية

تنقسم العوامل المؤثرة في فنون الحضارة الإسلامية إلى كل من:
١. العوامل الطبيعية:
٢. العوامل الاقتصادية (التجارية) والسياسية
٣. العوامل الاجتماعية
٤. العوامل الدينية
٥. الجوانب العلمية (التطور العلمي)

◆ "جوستاف لوبون" "Gustave Le Bon"، مؤرخ فرنسي، مختص في علم النفس الاجتماعي، له مؤلفات عديدة تختص بالحضارات والمجتمعات العربية. (www.britannica.com/ebc/article)1

- **فلسفة الفن في الحضارة الإسلامية**

اتصف الفن الإسلامي بفلسفته العقيدية الخاصة النابعة من الإيمان بما جاء به القرآن الكريم والسنة النبوية. والتي غالبا ما تتجه إلى التوفيق بين الروح والمادة وإيجاد التوازن بينهما. (رفاعي، ١٩٩٦)[٦٨] والتي ساهمت في استمرارية الفن الإسلامي، فهو "فن خلق ليبقى في الفترات المعاصرة والمستقبلية". (علام، ١٩٩٢)٧ وقد كان الفنان المسلم دائم الشعور بمراقبة الله في جميع أعماله الفنية، ابتداءً من الفكر المبدع مروراً بالمحاولة والتجريب وانتهاءً بالتنفيذ، لتمثيل الأشياء وفق معيار عال من الإتقان والجمال. وقد عكس إنتاجه الفني والزخرفي قدرة فائقة في التصميم واتزان في الشكل وروحانية في المضمون. (احمد، ١٩٨٥)٣٧-٣٩ (الديب، ٢٠٠٠)[٩٦]

- **المراحل التاريخية التي مر بها الفن في الحضارة الإسلامية**

ولد الفن الإسلامي في حوالي القرن السابع الميلادي (الأول الهجري)♦ وبلغ أوج عظمته في حوالي القرنين الثالث عشر والرابع عشر (السابع والثامن الهجري) ثم هرم حوالي أواخر القرن الثامن عشر (الثاني عشر الهجري). وهو يعد آخر فنون العالم- كحضارة- ظهورا قبل ظهور الفنون الغربية الحديثة منذ عصر النهضة الأوروبية. (الرفاعي، ١٩٧٧)[١٠](حسن، ١٩٤٨)[٦]

مما سبق، ندرك ان الفن الإسلامي قد مر بمراحل مختلفة من النضج تفاعل فيها الفن مع التأثيرات الفنية المختلفة للحضارات السابقة له والتي استمرت في الأقاليم والمناطق التابعة للحضارة الإسلامية. (علام، ١٩٩٢)[٨] وبتتبُّع الموروث الفني الإسلامي ودراسة العوامل المختلفة والظواهر الفنية والطرز الفنية للحضارات السابقة له- وبخاصة ما تناولته هذه الطرز من مفردات تشكيلية- والتي ساهمت في نشأته واستمراره،♦ نلاحظ مراحل وأبعاد التطور الذي شهدته الحضارة الإسلامية سواء في الصياغات الزخرفية أو الأساليب الفنية أو التقنيات، والذي انعكس على معظم ميادين الفن الإسلامي من عمارة وتشكيل وتطبيق. وتتمثل أهم العصور أو المراحل التاريخية للفن في الحضارة الإسلامية فيما يلي.

١. العصر الأموي (The Umayyad Age)
٢. العصر العبــاسي (The Abbasid Age)
٣. العصر المملـوكي (The Mamluk Age)
٤. العصر العثمــاني (The Ottoman Age)

- **السمات الفنية التي تميزت بها الحضارة الإسلامية**

الفن الإسلامي لم يكن فنا راكدا او جامدا او منعزلا، بل كان على اتصال بالفنون في الشرق والغرب، مما ساعد على احتفاظه بحيويته وأدى إلى تطوره. (شاهين، ٢٠٠٣)١٣فهو فن يتميز بوحدة فكرية وحضارية عامة شملت مختلف الأقاليم. وتحديد معالم الفن في الحضارة الإسلامية يكمن في إبراز ما يقوم عليه الفن الإسلامي من معايير فكرية وفلسفية وثقافية واجتماعية وغيرها ساعدت في تشكيل طابعه المميز وشخصيته المنفردة. ويقوم الطابع الفني لفنون الحضارة الإسلامية على عدد من المحاور الراسخة، والتي تعد من الأسس الهامة التي أكسبت الفن الإسلامي سمة سيادة ووحدة الطابع الفني. وتتمثل هذه المحاور في كل من، المسجد والمصحف الشريف والخط العربي. (باشا/ج١، ١٩٩٩)[١٣٠-١٣٢]

كما ويتميز الطابع الفني لفنون الحضارة الإسلامية بعدد من السمات العامة والسمات الخاصة، كما يلي.

♦ للتحويل من السنة الهجرية (AH) إلى السنة الميلادية (AD) وبالتالي حساب القرون وفق المعادلات التالية:
(السنة الهجرية×٠,٩٧+٦٢١,٦=السنة الميلادية)، (السنة الميلادية-٦٢١,٦÷٠,٩٧=السنة الهجرية). (Clevent & Degeorge,2000)[221]

♦ اجمع معظم المؤرخين على أن للحضارات السابقة للإسلام طرزا فنية كان لها الأثر الأكبر في نشأة وتطور فنون الحضارة الإسلامية. وتتمثل أهم هذه الحضارات في كل من، الطراز الإغريقي، الطراز الروماني، الطراز البيزنطي، الطراز الساساني والطراز القبطي. (شافعي، ١٩٧٠)[٨٨، ٢٢٧]

أولاً: السمات العامة فى فنون الحضارة الإسلامية

بالنسبة للسمات العامة لفنون الحضارة الإسلامية فهي كما ذكرنا سابقا تعد من السمات التي تشترك فيها معظم فنون الحضارات المختلفة، وتتمثل في كل من:

١- **الاستلهام من الطبيعة**

لم يهتم الفن الإسلامي بتمثيل الطبيعة- لعدم رغبة الفنان المسلم في تقليد الخالق- بل استلهم الطبيعة في صياغة زخارفه وتكويناته الفنية المتنوعة ونظمه وقيمه التشكيلية، وفق رؤى ومفاهيم فلسفية وقوانين رياضية خاصة، مبتكرا في ذلك أسلوبا فنيا ذا طابعٍ زخرفيٍ فريد قائمٍ على التجريد.

٢- **العقيدة الدينية**

تعد العقيدة الإسلامية عند الفنان المسلم المناخ الروحي الذي نمت وتطورت فيه العناصر الزخرفية للفن الإسلامي، فالفن في علاقته مع الدين يترجم طابعه الفلسفي والعقائدي والذي بدوره يحقق العمق والأصالة في الإنتاج الفني للحضارة الإسلامية.

٣- **العمل والفن الجماعي**

للفن الإسلامي طابع تسيره عقلية جماعية لها تقاليدها ودلالاتها الفنية وذلك وفق قوانين ونظم مستمدة من الدين الإسلامي. فهو فن وجد لخدمة حاجات المسلمين وتجميل حياتهم. ومنذ العصر الأموي كان الصناع ذو الجنسيات المختلفة كثيرا ما يُسهمون في العمل معا يداً واحدة في إنتاج واحد. (الشال وآخرون، ١٩٨٦)١٢٦ (باشا/ج١، ١٩٩٩)٩٩،٩٧

تكونت في الحضارة الإسلامية على هامش العوامل والأنشطة الاقتصادية والاجتماعية ومع تعاقب العصور الإسلامية المختلفة، مجموعة من الطوائف المهنية المختلفة والتي أطلق عليها بعض المؤرخين اسم "نقابات". تضم هذه الطوائف المهنية او النقابات على اختلاف مجالاتها مجموعة من الأفراد (الصناع) من ديانات وجنسيات مختلفة، وتتألف الطائفة المهنية الواحدة من "شيخ" الطائفة ثم "النقيب او النائب" ثم "الأسطى او المعلم او الأستاذ" ثم "الصانع المبتدئ او العامل". كما وان هناك رئيس عام الطوائف ويعرف بـ"السرنجار" او "الجودار". وكل واحد من هؤلاء مسئول عن العمال ضمن المجال المهني الواحد. (حلاق، ١٩٩١)١٨١ (عبد العزيز، ٢٠٠٣)١٥، ١٦، ٢٦

والفنانون في الحضارة الإسلامية بمثابة الأيدي والأدوات التي تقوم بالعمل التنفيذي بتوجيه من الرئيس والرأس الذي يفكر ويخطط ويفرض فكره وأسلوبه حسب التقاليد والتعاليم الخاصة بالحضارة الإسلامية. (شافعي، ١٩٧٠)٢٤

وفي الإنتاج الفني للحضارة الإسلامية- وعلى عكس الحضارة المصرية القديمة- قد نجد مجموعة من الأعمال الفنية مزيلة او منقوشة بتوقيع صانعها. "وقد عثر بعض العلماء والمؤرخين على عدد من الأعمال التي تحمل توقيعات مجموعة من العمال باللغات العربية والآرامية (السورية) والإغريقية، مما يؤكد استعانة الخلفاء بالعمال والصناع المهرة من مختلف أنحاء الإمبراطورية الإسلامية". (علام، ١٩٩٢) ٦١ كما وأشارت بعض المصادر الأدبية والكتابات الأثرية إلى وجود توقيعات للصناع على بعض الانتاجات الفنية في كل من مجال التذهيب والمشغولات المعدنية والخزفية والخشبية "شكل ٣٣١" وأحيانا في مجال العمارة. (عبد العزيز، ٢٠٠٣)٢٤، ١٥،١٦ (Blair, 1998)[101]

فعلى سبيل المثال، غالبا ما نجد توقيع الصانع على نوع من الخزف اشتُهر في العصر المملوكي يعرف بـ"الفخار المطلي بالمينا" أو الخزف "الميناني" أي المتعدد الألوان.(علام، ١٩٨٩)٢٩٠(دايماند، ١٩٨٢) ١٩٤ كما تحمل بعض أنواع "الصنج" الزجاجية أحيانا على ظهرها أسماء صناع تخصصوا في صناعتها من الزجاج. (الطايش، ٢٠٠٠) ٥١

ويتخذ أسلوب التوقيع عادة شكلا او قاعدة عامة متبعة. فمعظم القطع الفنية يتم نقشها باسم الصانع ولقبه الحرفي ورتبته. (عبد العزيز، ٢٠٠٣)٢٤،١٥،١٦ ويسبق الاسم او التوقيع غالبا كلمة "عمل" وهو مصطلح يستخدم من قبل العمال او الصانع المبتدئ، بينما تستخدم كلمة "صنع" لرتبة أعلى في المهنة.

وتشير الدراسات إلى أن هذه التوقيعات يتم نقشها في أماكن عادة ما تكون غير ملحوظة او ظاهرة. فبالنسبة للأواني يتم نقش التوقيع أسفل الإناء او تحت الحواف، أما الصناديق فيتم نقش التوقيع مابين فتحتي الصندوق (على الطوق) او على ظهر قفل الصندوق.[101,100] (Blair, 1998)
وعلى الرغم من وجود هذه التوقيعات على بعض الأعمال الفنية، ومن وجود الاختلاف بين أصول وجنسيات الصناع ومن ثم الاختلاف في طرق المعالجة للموضوعات الزخرفية، إلا أن هذا لم يقف حائلا دون اكتساب فنون الحضارة الإسلامية وحدة الطابع الإسلامي. حيث أنهم جميع هؤلاء الصناع على اختلاف مستوياتهم المهنية اشتركوا في إطار زخرفي عام يجمع ويعكس الطابع الإسلامي الفريد. (الطايش، ٢٠٠٠)٦٤ فالفنان في الحضارة الإسلامية لا يعمل لتحديد ذاته وفرديته وإظهار فنه الخاص للعامة، بل كان يعمل وينصهر مع الجماعة من صناع ومهرة ومعلمين، استقدموا من مختلف الأقطار- على اختلاف اتجاهاتهم الثقافية- وفق أسلوب منظم طبقا لإرادة مستقدميهم وتوجيهاتهم الخاصة ابتداء من الحاكم وحتى الأسطى المشرف، وهم جميعا في النهاية يظفروا بالتقدير والمكافأة من قبل الحكام والقادرين. من هنا، يتعذر في الفن الإسلامي تقرير وجود اتجاه عرقي موحد حيث هناك اتجاه فني موحد. (كونل، ١٩٩٦)٥، ١٢

وتتميز الحضارة الإسلامية أيضا ببعض السمات العامة الأخرى، نذكر منها على سبيل المثال، الاصالة، مخالفة الطبيعة، تصوير المحال، كراهية تصوير الكائنات الحية، تحويل الخسيس إلى نفيس والانصراف عن التجسيم والبروز وغيرها من السمات والخصائص العامة التي اجمع عليها بعض العلماء والمؤرخين والتي أكسبت الحضارة الإسلامية فنا متميزا له شخصيته المستقلة وكيانه الذاتي. وسف تتطرق الباحثة إلى هذه النقاط او السمات في مجمل سياق الحديث عن السمات الخاصة في فنون الحضارة الإسلامية.

ثانياً: السمات الفنية الخاصة في فنون الحضارة الإسلامية

السمات الخاصة لفنون الحضارة الإسلامية والتي يرتبط بعضها بالنظم البنائية، في حين يرتبط البعض الآخر بالقيم الجمالية أو الفنية، تعد "المعيار الثابت لتذوق أي فن من الفنون مهما اختلفت معاييره الثقافية" (الألفي، ١٩٨٤)٧٦ وتتمثل في كل من:

١) التكويــن

استخدم الفنان في الحضارة الإسلامية مجموعة من القواعد والأسس التي تحكم بنائياته وتكويناته الفنية وذلك في معظم الموضوعات الفنية المختلفة. ففي مجال تصوير وزخرفة المخطوطات، كان يقوم التكوين عادة في نظام توزيع الوحدات الزخرفية داخل العمل الفني على أسلوب المستوى الواحد، والذي يعد أولى الأساليب الفنية المستخدمة في الفن الإسلامي (السجيني، ١٩٩٨)٣٤٠ كما في "شكل ٣٣٢" حيث نلاحظ كيف عمد الفنان إلى توزيع العناصر الآدمية في صف واحد وباعد قليلا بين المعلم (اليمين) والتلاميذ (اليسار) وجعله في مستوى أعلى بقليل من خلال تصويره جالسا على سجادة صغيرة وخلفه مسند، وذلك حسب أهمية كل عنصر. وانتقل الفنان بعد ذلك إلى توزيع عناصره ووحداته في مستويات عدة، ففي بعض الأحيان يصاحب الأسلوب الفني القائم على صف واحد توزيع على مستوى آخر، وذلك في حالة عدم استيعاب الخط الأمامي للوحدات الزخرفية المراد توزيعها وفق أهميتها كما في "شكل ٣٣٣أ" فنلاحظ كيف جعل الفنان شخصية "الحارث" في مستوى آخر واقفا خلف أصدقائه وهم غالبا في مستوى واحد في الأمام، وذلك بحكم انه يعد البطل الرئيسي في القصة أو المخطوطة. كما وقد كان الفنان يعمد أحيانا إلى توزيع العناصر الأمامية (المهمة) في الجزء الأدنى الأمامي من التكوين يليه توزيع العناصر الأقل أهمية. (السجيني، ١٩٩٨)٣٤١ ففي "شكل ٣٣٣ب" نلاحظ توزيع إمام المسجد في مستوى أمامي وأعلى (فوق المنبر) وتوزيع المصلين أو الدارسين في الصفوف الأمامية على مستوى واحد تقريبا، بينما تم توزيع الشخصيات الأخرى في مستوى ثاني. كما واستخدم الفنان أسلوب توزيع العناصر في صفوف عدة وفق نظم بنائية خاصة حسب ما يقتضيه الموضوع ومكانة العناصر المستخدمة داخل التكوين، فنلاحظ في "شكل ٣٣٤أ،ب" كيف ان اختلاف الموضوع والشخصيات أو العناصر والأماكن وغيرها أدى إلى الاختلاف في توزيع العناصر المختلفة داخل

التكوين، فمثلا جاء بعضها في عدة صفوف في مستوى خلفي والبعض الآخر في صفوف عدة تشمل كامل التكوين. وكان يلجأ الفنان للإيحاء بالعمق داخل التكوين أما بتصوير السماء أو باستخدام نظام التراكب "شكل ٣٣٥أ" أو التراكيب المعمارية وفق منظور خاص، وكان يربط بين البعد الأوسط والخلفي للتكوين بتوزيع شخوص ذات أحجام صغيرة وأشجار "شكل ٣٣٥ب".
كما واستخدم الفنان أنواعا مختلفة من التكوينات كالتكوين الهرمي أو المثلث "شكل ٣٣٦أ" و"شكل ٣٣٣أ" والتكوين البيضاوي "شكل ٣٣٦ب" ويرجع هذا الشكل البيضاوي إلى التأثر ببعض مشاهد الحياة العامة والمتمثل في حلقات الدرس في المسجد، بالإضافة إلى التكوين الدائري والمربع والمستطيل. وكان الفنان غالبا ما يحيط تكويناته على اختلاف موضوعاتها ويحدد مساحاته بإطار، وقد يكون هذا الإطار مزين ببعض الوحدات الزخرفية الهندسية أو النباتية. (السجيني، ١٩٩٨)٣٤٢-٣٤٣

٢) قانون المنظور

يتميز الفن الإسلامي بإهماله لقواعد الظل والنور، وعدم مراعاة النسب التشريحية للعناصر الآدمية وغير الآدمية، وبانصرافه عن التجسيم وعن تحقيق البعد الثالث (العمق) في العمل الفني. فالفن الإسلامي يعمل على تحقيق عمق آخر هو العمق الوجداني، والذي يظهر من خلال تكويناته ووحداته الزخرفية المتنوعة التي تنقل عين الرائي من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر. (عفيفي، ١٩٩٧)٥٩ (عبده، ١٩٩٢)١٠٣
والمنظور في الفن الإسلامي لا يقوم على علوم ومبادئ رياضية وضوئية، بل يقوم أحيانا على مبادئ روحية. فالمنظور في الفن الإسلامي يحدد الأشياء على مسطح واحد معبرا عن معظم خصائصها الشكلية بعيدا عن البعد الثالث. من هنا، جاء تميز الفن الإسلامي بظاهرة التسطيح والبعد المنظوري الرأسي وفق صفوف رأسية وأفقية والتي تنعكس على معظم زخارفه وتكويناته الفنية "شكل ٣٣٧أ،ب" (عفيفي، ١٩٩٧)٥٩ "فالرسوم والأشكال تبقى إسقاطا للأشياء وليس انعكاسا لها". (الشامي، ١٩٩٠)٢٣٣ كما أن الموضوع في الفن الإسلامي لا يُرى من خلال عين الفنان الإنسان، بل من خلال قدرة الخالق التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة. من هنا، يتميز التكوين في الحضارة الإسلامية بأنه حر مطلق لا تقيده قواعد المنظور الصحيحة.

والفنان في الحضارة الإسلامية من خلال تفاعله مع تكويناته بما تحويه من وحدات تشكيلية لم يتخلى عن إبراز البعد الثالث في العمل الفني، بل أوجد بعدا فنيا آخر وهو "البعد الثالث اللولبي" ويُعرف بـ"المنظور اللولبي". ويقوم هذا الأسلوب على مبدأ الانتقال من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ماراً بأهم النقاط القائمة على العناصر او الأشكال وهي "العين" او "اليد". وقد اثبت "بابادوبولو" في احد مؤلفاته استخدام الفنان لهذا الأسلوب الفني في صياغة معظم تكويناته في مجال فن تصوير "المخطوطات" "شكل ٣٣٨". (بهنسي، ١٩٨٦)٦٥-٦٩
كما وقد استخدم الفنان في الحضارة الإسلامية أحيانا بعض الأساليب الفنية المختلفة لإظهار العمق (البعد الثالث) في بعض تكويناته الفنية. منها، استخدام سطوح ذات مستويات مختلفة من الحفر – دون المبالغة في تعميق الحفر- سواء على الجص او الحجر او الخشب، كالكتابة بأحرف كبيرة وبارزة على أرضية مزخرفة بوحدات نباتية دقيقة "شكل ٣٠٣أ"، حيث أن الأجزاء الزخرفية البارزة عن الأرضية غالبا ما تُحدث نوعا من الظلال التي تساعد على إظهار بعض التجسيم وبالتالي العمق في العمل الفني، مما يزيد من القيمة الفنية للتكوين. ويظهر ذلك ايضا في كل من قصر "الحمراء" "شكل ٣٣٩" وواجهة قصر "المشتى" "شكل ٢٨٧".
كذلك استخدام نظام التراكب "شكل ٣٤٠" و"شكل ٣٣٥أ" والتحديد باللون الداكن في التكوينات المختلفة "شكل ٣٤١أ"، وتحديد المساحات الفاتحة بلون داكن وتحديد المساحات الداكنة بلون فاتح "شكل ٣٤١ب" لتحقيق العمق، وأيضا استخدام الظلال اللونية المختلفة في العمل الفني، فاللون يؤدي في كثير من الأحيان وظيفة النور مما يعطي إحساسا بالتجسيم والعمق. وغالبا ما نلاحظ مثل هذه الظلال في كل من مجالي الصناعات الخزفية وتصوير المخطوطات "شكل ٣٤٢". (النحاس، ١٩٩٠)٧
كما أن التفاوت بين بروز العناصر المستخدمة فوق مستوى السطح العام، والتنوع في تنفيذ الزخارف

بين بالغة الدقة ومتسعة عريضة، وتحقيق تفاوت في درجات الظل والنور، كل ذلك أدى إلى تحقيق قيم جمالية لملامس السطوح. (الألفي، ١٩٨٤)١٠٦، ٢٨٠ (بهنسي، ١٩٨٦)٧١

٣) النظام أو الأسلوب الهندسي في بناء العمل

يسعى الفنان في الحضارة الإسلامية- كما ذكرنا سابقا- إلى إبراز قدرة الله المطلقة في خلقه والمتمثلة فيما يحويه هذا الكون من نظم وقواعد تعكس تنوعا وقيما جمالية عالية لا حدود لها. فرغبة الفنان في دراسة وإدراك أسرار مكنونات الكون لا تقوم على ترجمة أو تصوير أشياءه وعناصره بل تقوم على ترجمة ما وراء الكون من نسق ونظام وإبداع وقيم جمالية. والطبيعة كجزء من هذا الكون ساهمت في تكوين أبعاده الفنية القائمة على تحريف الأشكال، البعد عن قواعد المنظور الصحيحة، إشغال الفراغ بالعناصر المختلفة، زخارف "الأرابيسك" والتلوين الرمزي. (بهنسي، ١٩٨٦)٦٥
وقد كان للقوانين الهندسية والنظم الرياضية التي تحكم الطبيعة أو الوجود بكل ما فيه - إلى جانب العلوم والمعارف الإغريقية وغيرها- بالغ الأثر في تحديد الأسس العلمية التي يقوم عليها الفن في الحضارة الإسلامية. ويذكر بابا دوبلو"ان العمل الفني في الحضارة الإسلامية عالم خاص من الأشكال والألوان قائم بحكمة منطق تشكيلي داخلي وتنظيم رياضي دقيق". (عبده، ١٩٩٢)١٠٣
فالفن الإسلامي يتميز بأنه فن ذو طابع زخرفي تحكم وحداته مجموعة من القوانين الرياضية والأسس الهندسية المختلفة. (عبدالكريم، ١٩٨٥)١
وتتمثل أهم القوانين الهندسية التي تحكم بناء العمل الفني في الحضارة الإسلامية، في كل من:

أ- القوانين الرياضية وقوانين النسب

كان للعلوم الإغريقية - كما ذكرنا سابقا- أهمية خاصة واثر بالغ في الفنون الإسلامية خاصة في مجال التكوين الهندسي. وتعد العلوم الإغريقية مفتاح الوصول للتخطيطات والرسوم الهندسية كالتناسبات العددية والمربعات "السحرية" و"رباعية فيثاغورث"، بالإضافة إلى بعض العلوم الهندية والفارسية كمربعات "الفيدي" السحرية. وتتميز هذه المربعات بان مجموع كل صف (أفقيا أو راسيا) لمربع ما يساوي عدداً بعينه. وتستخدم المربعات "السحرية" وفق حسابات رياضية معينة للحصول على تكوينات وتوزيعات هندسية مختلفة ومتنوعة "شكل ٣٤٣أ،ب"، أما مربعات "الفيدي" فتستخدم عادة برسم خطوط بين مراكز المربعات التي تحتوي رقم بعينه (٦ أو ٨ على سبيل المثال) وذلك للحصول على أشكال وتراكيب هندسية مختلفة "شكل ٣٤٤أ". (الديب، ٢٠٠٠)٥٧،٥٩ كذلك عمد الفنان في بعض الأحيان إلى تطبيق مبدأ التناسب العددي لكل صف في مربع "الفيدي" على محيط الدائرة بعد تقسيم محيطها إلى تسعة (٩) أرقام (أجزاء) متساوية، وذلك للحصول على وحدات هندسية منتظمة "شكل ٣٤٤ب". (هاشم، ١٩٩٨) ١٦٧ وبالنسبة إلى "رباعية فيثاغورث"، فهي نظرية تقوم على مبدأ الحصول على الرقم الكامل (١٠) عشرة من خلال جمع (٤) أربعة أرقام (١+٢+٣+٤=١٠). وتعتمد النظرية في ذلك على نظام بنائي قوامه المثلث متساوي الأضلاع، حيث يتم تقسيم كل ضلع فيه إلى أربعة (٤) أجزاء متساوية يرسم في كل منها دائرة فنحصل في النهاية على عشر (١٠) مساحات متساوية "شكل ٣٤٤ج" نستطيع من خلالها ابتكار حلول تشكيلية زخرفية متنوعة "شكل ٣٤٤د". وقد اشتق من هذه النظرية قانون آخر يقوم على تفاعل مجموعة من الدوائر ويعرف بـ"الدوائر السبعة" "شكل ٣٤٤هـ". (Critchlow, 1999)104-107
كما ويتم توزيع الوحدات والعناصر الزخرفية- خاصة النباتية- في التكوين وفق نظام وقانون رياضي عددي ثابت يقوم على شكل اللولب. وهذا اللولب يتخذ أشكالا عدة معروفة في علم الهندسة منها، لولب ارخميدس واللولب ذي القطع الزائد واللولب اللوغارتمي (اللولب ذو النسبة الذهبية) "شكل ٣٤٥أ" بالإضافة إلى الأشكال البيضاوية "شكل ٣٤٥ب" والمنحنيات اللولبية "شكل ٣٤٦أ"، ويمثل "شكل ٣٤٦ب" التحليل الهندسي للنظام البنائي لإحدى التكوينات الزخرفية النباتية المجردة "الأرابيسك" والتي تقوم على تفاعل مجموعة من الدوائر المختلفة الأحجام والخطوط اللولبية أو الحلزونية وفق تكرار متماثل متدابر ومتقابل. (بهنسي، ١٩٨٦)٧٣

واستخدم الفنان في الحضارة الإسلامية أيضا قاعدة "النسبة الذهبية"، فهناك (المستطيل والمثلث واللولب) ذو النسبة الذهبية "شكل ٣٤٧أ،ب" و"شكل ٣٤٥أ". وقد قام الفنان بتطبيق هذه القاعدة على معظم وحداته وتكويناته الزخرفية. فعلى سبيل المثال إذا ما نظرنا إلى بعض المآذن نلاحظ ان مساحة التقسيم بها تتناقص كلما ارتفعنا وذلك وفق قاعدة "النسبة الذهبية" "شكل ٣٤٧ج". (عبدالغني، ١٩٩٣)١٢٠ كذلك يقوم تناسب الوحدات الزخرفية والتراكيب الهندسية أيضا على أساس بعض القوانين الرياضية وقوانين النسب ومشتقاتها، كقانون تناسب المثلث القائم الزاوية وقانون التناسب الهرمي والمكعب والمثمن التي أوجدها "أفلاطون". (الديب، ٢٠٠٠)٧٩

ب- الشبكيــات

يرتبط تناول الفنان لمختلف الاتجاهات الزخرفية خاصة التجريدية بجانب علمي رياضي هندسي وجانب فني. حيث ان اعتماد الفنان على التجريد وتسطيح العناصر- في ضوء مبادئه الدينية- دفعه إلى تبسيط عناصره إلى خطوطها الأولية وبالتالي الاعتماد على الأشكال الهندسية البسيطة كالدائرة والمربع والمثلث وغيرها، كل ذلك وفق تنظيم رياضي هندسي له من القوانين ما ساعد على ابتكار صياغات وأشكال لا حصر لها. (زينهم،٢٠٠١)٥١،٥٠ وتعتمد النظم الهندسية (وبالتالي الشبكيات) في الفن الإسلامي بشكل أساسي على ثلاثة وحدات أو أشكال هندسية هي المربع والمثلث والسداسي. وتتميز هذه الأشكال باستقلاليتها وقدرتها على شغل أي مساحة أو مسطح دون ترك أي فراغات. ويقوم النظام البنائي أو الإنشائي لهذه الأشكال الهندسية وغيرها من الوحدات المختلفة على نقطة انطلاق (مركز) متمثلة في شكل الدائرة "شكل ٣٤٨". **(Critchlow, 1999) 9,24,34,29,26**

وتشكل الدائرة في الحضارة الإسلامية كعنصر زخرفي هندسي أساس النظام البنائي أو (المقياس الرياضي الهندسي) في معظم الوحدات الزخرفية والشبكيات الهندسية المختلفة. فهي المصدر الرئيسي الذي استقى منه الفنان معظم وحداته الهندسية والنباتية وتكويناته الزخرفية المختلفة "شكل ٣٤٨" (زينهم، ٢٠٠١)٥١،٥٢ وذلك من خلال تفاعل مجموعة من الدوائر "شكل ٣٤٩أ" وفق قانون "الدوائر السبعة" كما ذكرنا سابقا، أو من خلال تفاعل وامتداد وتلاقي المحاور داخل الدائرة أو مجموعة من الدوائر "شكل ٣٤٩ب" ، كل ذلك وفق نظم تكرارية وعلاقات إنشائية متنوعة. **(Wilson, 1988)18,26**

ويلعب التقسيم الهندسي دورا رئيسيا في الفن الإسلامي، حيث تعتمد التكوينات الزخرفية المختلفة التي تزين سطوح الأعمال الفنية وواجهات المباني غالباً في نظامها البنائي على نوعان من الشبكيات الهندسية، همـا، الشبكيات الأساسية والشبكيات الثانوية. فالفنان يميل عادة إلى تقسيم السطح إلى مستويات متعددة من الشبكيات الأساسية والثانوية التي تعكس كل منها عناصر وزخارف الآخر، كما تعكس ترابطا ووحدة بين الوحدات (العناصر) على مختلف المستويات. وتعكس الشبكيات الأساسية العناصر الرئيسية في البناء الزخرفي. فهي تمثل المساحات المختلفة الأشكال والأبعاد التي تقسم السطح ككل من خلال المحاور والخطوط المستقيمة (الراسية والأفقية والمائلة)، وذلك وفق مقياس رسم خاص خاضع لقوانين هندسية ونظم رياضية. و الشبكيات الأساسية من خلال دورها هذا تعمل على ربط وتحديد المساحات الخاصة بكل عنصر زخرفي. أما الشبكيات الثانوية فهي تمثل الشبكيات ذات النظم التكرارية الخاصة بالوحدات الزخرفية التي تشغل تلك المساحات. كما انها تعكس الوحدة والتنوع والتباين في اللون والخامة والملمس، ويتضح ذلك جلياً في "شكل ٣٥٠". **(Michell, 1978) 164**
(عبدالغني، ١٩٩٣)١٠٧ (زينهم، ٢٠٠١)٥٢

كذلك اعتمد الفنان في الحضارة الإسلامية في طريقة تناوله لصياغاته الزخرفية (سواء التي تعتمد على عنصر زخرفي واحد أو أكثر) وما تحكمها من علاقات ونظم تكرارية مختلفة، على مقاييس تناسبية ثابتة قوامها مجموعة من الشبكيات الهندسية المختلفة (في أحجامها ونسبها)، من شبكيات بسيطة ومركبة عمودية أو مائلة. ويتم تحديد أولى مراحل التكوين من خلال تطبيق الأشكال الهندسية والخطوط المختلفة على الشبكيات وفق نسب وقوانين هندسية لاستخراج الصياغات الزخرفية المتنوعة. ومن أمثلة الشبكيات البسيطة التي استخدمها الفنان في الحضارة الإسلامية الشبكيات المربعة العمودية والمائلة "شكل ٣٥١أ،ب"، والشبكيات المثلثة "شكل ٣٥٢أ"، والشبكيات السداسية "شكل ٣٥٢ب"، بالإضافة إلى شبكيات مثمنة وشبكيات أساسها المستطيلات وغيرها، ويمكن ابتكار حلول

وصياغات مختلفة لشبكيات مركبة متنوعة قائمة على تفاعل وتماس كل من وحدات (المربع والمثلث والسداسي والثماني) وفق نظم وقوانين رياضية، حيث يشكل كل من هذه الوحدات أيضا أساس النظام البنائي لمختلف التكوينات الزخرفية الهندسية كما في "شكل ٣٥٣أ". ويمثل "شكل ٣٥٣ب،ج" تكوينات زخرفية هندسية متنوعة قائمة على مجموعة من الشبكيات المختلفة (مربعة ومثلثة وسداسية) وفق نظم تكرارية وعلاقات إنشائية مختلفة كالتكرار البسيط والعكسي والتقاطع والتماس. (Wade, 1976)18 (Wilson, 1988)18,27,33,38,45 (Critchlow, 1999) 119 أما الشبكيات المركبة فهي التي تنتج من تراكيب عدة خطوط أو عدد من الشبكيات في ان واحد "شكل ٣٥٣أ". (عبدالكريم،١٩٨٥)٤٩

وبناء عليه، فقد استطاع الفنان في الحضارة الإسلامية من خلال الإطلاع الواسع، ومن خلال تفعيل كل من النظام البنائي للوحدة الزخرفية ونظام الشبكيات وفق النظريات والقوانين الرياضية ومعيار النسب، الابتكار والتنويع في صياغة العديد من التكوينات الزخرفية المختلفة "شكل ٢٨٦أ/٢٩٥أ/٣٠١/٣١٨/٣٣٧/٣٣٩".

٤) الفـــراغ

يعمد الفنان في الحضارة الإسلامية غالبا إلى ملئ أو شغل فراغات أعماله (مساحاته) وتغطية سطوحها بتكوينات من وحدات زخرفية متنوعة ومعقدة "شكل ٣٠٥ /٣٣٧/٣٣٩". ويتمثل في أسلوب طراز سامراء الأول "شكل ٢٩٣أ" اكتمال تطور مبدأ خاص من مبادئ الفن الإسلامي، هو مبدأ تغطية السطوح (الفراغ) تغطية تامة. (ديماند، ١٩٨٢)٩٣ وقد عزى بعض الباحثون والمؤرخون الهدف من ذلك إلى مبدأ الفزع من الفراغ أو بمعنى أدق كراهية الفراغ. إلا أن تعبير الفنان عن الكون وفق رؤيته وفلسفته الخاصة التي ترى في عناصر هذا الوجود بعدا مطلقا لا حدود له، تعد السبب الحقيقي وراء رغبة الفنان في إشغال معظم الفراغ في العمل الفني، بوحدات هندسية ونباتية مجردة وآدمية وغيرها. (بهنسي، ١٩٨٦)٧١ وتهدف هذه الرغبة القائمة على التعبير عن الوجود المطلق إلى إذابة الأجسام (إذابة حجم الأجسام (التجسيم) فيها)، وتجريدها من مادتها بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية والدقيقة التي تغطيها، وذلك لتحقيق مفهوم الانصراف عن تمثيل الكائنات الحية بالإضافة إلى تحقيق أبعاد جمالية. "فما يحدثه الفنان من خصوبة زخرفية ليست مجرد وسيلة لملء الفراغ أو لتغطية الأشكال، وإنما هي أصول جوهرية تنم عن دقة في الصناعة بدونها يعد الأثر الفني ناقصا". (حسن، ١٩٨٤) ١٢ لذا، عمد الفنان إلى تغطية سطوح تماثيل الحيوانات والطيور بشبكة من الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية والكتابات وغيرها. ويمثل "شكل ٣٥٤" أفضل مثال على ذلك، حيث يظهر الشكل تمثالا من البرونز يتخذ هيئة حيوان خرافي "العقاب" وقد عمد الفنان إلى تغطية جميع مساحات جسده بالوحدات الزخرفية المختلفة من هندسية ونباتية وكتابات ضمن تكوينات ونظم تشكيلية تتفاعل مع بعضها لتحقيق قيمة جمالية عالية. (عطية، ١٩٩٠) ١١ (الألفي، ١٩٨٤)٩٥

٥) التجريـد والتحويـر

الفنون الإسلامية - في جملتها- لا تقوم على المحاكاة، فهي ترتبط بتصور الفنان العقيدي الذي يقوم على عدم الاكتفاء بظواهر الأشياء والتعمق ومحاولة استيعاب بواطن الأشياء. (الألفي، ١٩٨٤)٧٥ فالفنان في الحضارة الإسلامية اهتم دائما بالجوهر واندفع وراء الإحساس المطلق. (بهنسي، ١٩٨٦)٧٥،٧٦ ولقد ساعدت العقيدة الإسلامية التي نشا عليها الفن الإسلامي على بلورة وصياغة مفاهيم وثقافة الفنان وبالتالي على صياغة الطابع الجمالي الخاص للفن الإسلامي. احد هذه المفاهيم هو نظرة الفنان المسلم للطبيعة على أنها جزء من الكون، وأنها يمكن أن تصاغ وفق قوانين خاصة وتعالج من خلالها الموضوعات الفنية المختلفة وذلك لتحقيق أهداف فنية وجمالية ودينية.

في ضوء هذا المفهوم ظهرت الصيغة التجريدية التي لازمت تطور الفن الإسلامي. والتي تعد أول قيمة جوهرية كامنة في الفن الإسلامي. فهو يواجه الطبيعة ويتناول عناصرها ويفككها إلى عناصر أولية ويعدل نسبها وإبعادها ويعيد تركيبها من جديد في صياغة زخرفية خاصة. (عفيفي، ١٩٩٧)٥٧ (زينهم، ٢٠٠١)١١٢ فالفنان في الحضارة الإسلامية يمتاز بمرونته وقدرته على تطويع أشكاله وعناصره الزخرفية بما يتلاءم ويتوافق وفكره الخاص. كذلك، لم يكن الباعث على التحوير في الفن الإسلامي

عجز الفنان عن محاكاة الواقع، بل كان الانشغال الدائم بالوجود الأزلي، فهو يصور الوجود والأشكال بكثير من التبسيط بعيدا عن حقيقتها، مما يحقق الاندماج الكلي في موضوع العمل الفني. (بهنسي، ١٩٨٦)٨٠-٨٣

من هنا، وحيث أن الوحدات الزخرفية تمثل عنصرا من عناصر الأسلوب التجريدي. (الصقر، ٢٠٠٣) ١٠٥ فقد عمد الفنان في الحضارة الإسلامية إلى الحذف وتلخيص الأشكال او الوحدات الزخرفية في محاولات للتوفيق بين الوحدات الشكلية المختلفة من الإنسان والحيوان والنبات، فكانت أعماله تعكس قيما فنية مختلفة. كما تميزت محاولات الفنان في تسطيح وتجريد العناصر او الوحدات بالتنوع والفرادة. ويعد طراز سامراء أولى مراحل التطور والتجريد في الفن الإسلامي "شكل ٢٩٣أ،ب،ج". والذي بلغ من النضج عبر عصور عدة إلى ما يعرف الآن بفن او زخارف (Hillenbrand, 1999)43 "الأرابيسك" كما في "شكل ٣٥٥" و"جدول ٢٢/٥ب" "شكل ٣٠٣ب/٣٠٤/٣٠٥/٣٣٧"، حيث نلاحظ في الشكل قدرة الفنان على تبسيط وتحوير الوحدات النباتية وصياغتها ضمن نظم تشكيلية مختلفة وتكوينات زخرفية متنوعة لا حصر لها ذات قيمة جمالية عالية. وقد ساعدت مخالفة الفنان للطبيعة ايضا على ابتكار صياغات تجريدية وعناصر زخرفية جديدة لا نظير لها. فتارة يصوغ الفنان الأشكال الآدمية والحيوانية كوحدات زخرفية "شكل ٣٥٦أ" و"شكل ٣٠٨"، وتارة يبتكر أشكالا وعناصر مركبة وخرافية تجمع مابين أجزاء من الحيوان والطير والإنسان "شكل ٣٥٦ب"، وتارة يمزج مابين هذه الأشكال والزخارف الهندسية والنباتية. وتارة أخرى يعالج بعض وحداته الزخرفية من خلال اتصال بعض التفريعات النباتية بمناطق مختلفة من جسد الحيوانات "شكل ٣٥٦ج" أو من خلال صياغة أطراف الحيوانات او الطيور على شكل تفريعات وأوراق نباتية. بالإضافة إلى انه يعمد في كثير من الأحيان إلى تجريد الأجسام من مادتها. (عطية، ١٩٩٠) ١١ (عفيفي، ١٩٩٧)٥٧ وعليه، كان الطابع المميز للفن الإسلامي هو التجريد المطلق وصولا إلى عناصر ليست لها أشباه. (الألفي، ١٩٨٤)٧٥

٦) نظام التكرار والنظم الإنشائية

نشأ الفنان في الحضارة الإسلامية على التفاعل والاستجابة لما يتجلى في بيئته من نظم وظواهر كونية متسقة ومتناغمة ومتعاقبة (متكررة)، وعلى السعي نحو تفهم وإدراك النظم البنائية والقوانين الرياضية التي تحكم حركة الكون بما فيه من موجودات حية وغير حية، وذلك للتعبير عن المحتوى التشكيلي لتكويناته الزخرفية من خلال مجموعة من الأسس البنائية والعلاقات التنظيمية الصحيحة. (السيد، ١٩٨٧)١٤٨ (زينهم، ٢٠٠١)١١٢ وتتميز فنون الحضارة الإسلامية بالثراء الحقيقي المتمثل في غنى وتنوع القيم اللونية والملمسية والوحدات والمساحات الزخرفية في التكوين، والذي يتأكد من خلال النظم التكرارية التي تحكم هذا التكوين. وتظهر أهمية التكرار فيما يعكسه من قيم جمالية داخل العمل الفني مما ساعد على إحداث جمل إيقاعية تتصف بالاتزان والوحدة. كما وتعد ظاهرة التكرار إحدى السمات التي ميزت الفن الإسلامي حتى جعلت بعض الباحثين والمؤرخين يصفه بأنه فن زخرفي. (احمد، ١٩٨٥)٢٦٨

ان تفهم الفنان في الحضارة الإسلامية للوظيفة البنائية لنظام التكرار وفق طبيعة الشكل المراد زخرفته ساهم في التغلب على الفراغ. (بشاي وآخرون،١٩٩١)٢٠٨ وللتكرار مظاهر متعددة وأوضاع واتجاهات مختلفة تبدأ من البسيط إلى الأكثر تركيبا ومن الجزء إلى الكل، حيث يكون الشكل من أجزاء في كليات وفق تكرارات تتباين وتتعدد في أنماطها. (الديب، ٢٠٠٠)١٠٣ وقد يتمثل التكرار داخل المفردة التشكيلية الواحدة (كما في الطبق النجمي) أو داخل التكوين من خلال مفردة تشكيلية واحدة أو مجموعة من المفردات. وقد اعتمد الفنان في الحضارة الإسلامية على مجموعة من النظم التكرارية والعلاقات أو النظم الإنشائية التي تحكم النظام البنائي داخل التكوين. وكان يعمد إلى الجمع بين النظم التكرارية والعلاقات الإنشائية داخل التكوين الزخرفي الواحد لتحقيق قيم جمالية عالية. ومن أمثلة هذه النظم التكرارية، هناك التكرار البسيط والتكرار المنتظم وغير المنتظم والتكرار المتبادل والعكسي والدائري والمتوالد والإشعاعي والحر.

أما النظم الإنشائية، فيؤكد بعض الباحثين "على أن هناك أربع علاقات قائمة بين الأشكال في معظم الفنون الإسلامية، وهي جميع أنواع التماس والتراكب والتضافر(التشابك) والتبادل بين الأشكال والأرضيات"، بالإضافة إلى غيرها من النظم الإنشائية كالتماثل والتقابل والتصغير والتكبير والتجاور والتقارب. (الديب، ٢٠٠٠)٧٠
ويمثل "شكل ٣٥٧أ" تكوين زخرفي قائم على التكرار البسيط المتصل والمنتظم لوحدة هندسية هي المعين، بينما يمثل "شكل ٣٥٧ب" زخرفة قائمة أيضا على تكرار بسيط ذو اتجاه التكرار رأسي للأعلى منتظم ومتصل لوحدة هندسية هي القوس، أما في "شكل ٣٥٧ج" فنلاحظ أن التكرار البسيط المتنظم المتصل قوامه وحدة نباتية مجردة مركبة قائمة على التكرار العكسي ومتضافرة في بعض خطوطها، هنا اتجاه التكرار يجمع مابين الاتجاه للأعلى والى الأسفل والى الداخل. ويمثل "شكل ٣٥٨أ،ب" تكوينان زخرفيان لكنارات قائمة على التكرار العكسي لزخارف نباتية مجردة، يشكل (الأول) خط لولبي (فرع) ينتهي بورقة وبرعم صغير قائم على التكرار العكسي اتجاهه إلى الأسفل والى الأعلى بالتبادل. ويشكل (الثاني) خط لولبي (فرع) مورق قائم على التكرار العكسي اتجاهه أما إلى الأسفل مع عقارب الساعة أو إلى الأعلى عكس عقارب الساعة بالتبادل. ويمثل "شكل ٣٥٩أ،ب" تكوينان زخرفيان متنوعان قائمان على التكرار المتبادل لمجموعة من الزخارف الهندسية، حيث يشكل (الأول) تكرار لوني متبادل لوحدة الخط المنكسر. نلاحظ أن التكوين الزخرفي قائم أيضا على التكرار المتقابل. أما (الثاني) فيشكل تكرار لوني متبادل لوحدة هندسية مركبة تشبه هيئة الطير تقوم على التكرار بالتقابل. نلاحظ التنوع في اتجاه تكرار الوحدة بين أفقي وراسي والذي حقق أيضا تكرار متبادلا وإيقاعا داخل التكوين.

ويعد التكرار القائم على النظم الشعاعية احد أنواع التكرار التي ساهمت في اكتساب الحضارة الإسلامية طابعا مميزا لا تخطئه العين وسط العديد من فنون الحضارات الأخرى. وكلما ارتبطت هذه النظم الشعاعية بعنصر معماري ظاهر للعيان كلما زادت قوة التكرار وانتشاره. (شاهين، ٢٠٠٣)٦٧،٦٨
ويمثل "شكل ٣٦٠" تكوين زخرفي قائم على التكرار الدائري الشعاعي لوحدة نباتية مجردة مزخرف وسطها بوحدة روزيت ونتج عن ذلك تكرار متوالدا بين الشكل والأرضية مما يحقق إيقاعا جماليا فريدا للعمل. كم يمثل "شكل ٣٦١" تكوين زخرفي آخر قائم على التكرار المتبادل في وضع دائري شعاعي الدائري المتبادل بين مساحة من الزخارف النباتية المجردة ومساحة خالية من الزخرفة، محققا اتزانا محوريا قائما على التماثل.
ويمثل "شكل ٣٦٢أ" تكرار متضافر مفتوح وبسيط لشريطين، نتج عن تضافرهما شكلين هندسيين زخرفيين مختلفين. ويمثل "شكل ٣٦٢ب" تكرار متضافر مغلق ومركب لشريطين وحلقات هندسية مزواة. كما ويظهر التضافر أيضا من خلال زخارف "الأرابيسك" والتي يعمد الفنان فيها إلى صياغة الفروع والأغصان المورقة والمزهرة بأسلوب التضافر مع بعضها البعض. (يسري، ٢٠٠٣)١٠٣ ويظهر ذلك بوضوح في "شكل ٣٠٣-٣٠٤/٣١٨ب/٣٣٧".

ويتمثل التجاور والتقارب كقيمة إنشائية عادة من خلال تفاعل الوحدات الزخرفية المختلفة مع بعضها البعض في مصفوفات متوالية وما ينشا عن ذلك من فراغات ومساحات زخرفية مختلفة في الأبعاد أو المسافات. ومن خلال إدراك الأبعاد بين النظم التكرارية (مدى التجاور والتقارب) داخل التكوين الزخرفي تتحدد طبيعة واتجاه حركة الوحدات والفراغات الناتجة عنها. (هاشم، ١٩٩٨)١٧١
ويظهر ذلك في "شكل ٣٦٢ج" حيث يمثل التكوين (الثالث يسار) مصفوفة قائمة على تجاور وتقارب مجموعة من الوحدات النباتية الزخرفية وفق نظم تكرار مختلفة، كالتكرار المتساقط والمتبادل بين وحدتين نباتيتين مجردتين. ويتبادل مع صفوف الزخارف النباتية المجردة صفوف قائمة على التكرار المتقابل والمتدابر(العكسي) لوحدة ورقية بالإضافة إلى التكرار اللوني المتبادل داخل التكوين. ويمثل "شكل ٣٦٣" تكوين زخرفي قائم على التكرار الحر لمجموعة من الزخارف النباتية الطبيعية من زهور وأوراق وبراعم. بينما يمثل "شكل ٣٦٤" تكوين زخرفي قائم على التكرار بالتماثل والتقابل والتدابر (العكسي) للتكوين ككل، وعلى التكرار البسيط المتمثل في صفوف الطيور، والتكرار المتبادل بين صفوف الطيور وصفوف الأغصان. أما "شكل ٣٦٥أ" فيمثل تكوين زخرفي قائم على التكرار

بالتماثل لمجموعة من الوحدات الزخرفية النباتية الطبيعية والمجردة (الأرابيسك). ويحيط بالتكوين إطار زخرفي قائم على التكرار البسيط لوحدة هندسية متضافرة.

ومن أكثر مظاهر التراكب- كنظام إنشائي جزئي وكلي- وضوحا، تلك التي تنتج عن التفريعات النباتية الحلزونية المعقدة لزخارف الأرابيسك، والتي تعكس كثافة وتفاعلات خطية متنوعة يظهر التراكب من خلالها في عدة نقاط. وقد ينتج عن هذا التراكب حسب حجم المسحات المتراكبة ووفق التكرارات المتوالدة، وحدات وأشكال زخرفية جديدة "شكل ٣٣٧/٣٤١ب/٣٥٥". (السيد، ١٩٨٧)١٥٨ (هاشم، ٢٠٠٣)١٨٩ كما وقد يعطي التراكب في بعض الأحيان إحساسا بالعمق الفراغي. (شاهين، ٢٠٠٣)٧٠ ويمثل "شكل ٣٦٥ب" تكوين زخرفي قائم على بعض النظم والعلاقات والاتجاهات التكرارية المختلفة، حيث نلاحظ التكرار الراسي المتراكب للوحدات الزخرفية الآدمية والأحصنة (إلى اليسار وفي الوسط) بالإضافة إلى التكرار بالتراكب لمجموعة من الخيم المختلفة في الأعلى والأسفل. ويمثل "شكل ٣٦٦" تكوين زخرفي قائم على التكرار المتساقط بالتصغير والتكبير (حسب اتجاه الرؤية) لخطوط هندسية متعرجة أو منحنية تتباعد وتتماس في نقاط معينة مكونة شكلا يشبه "خلية النحل" مزخرف من الداخل بزخارف نباتية مجردة، كما يمثل التكوين أيضا إحدى نظم التكرار كالتكرار الشعاعي الدائري.

ويلعب نظام التوالد (التبادل) بين الشكل والأرضية دورا هاما في الفن الإسلامي. فكثيرا ما تدرك الأشكال الزخرفية في الفن الإسلامي كأرضيات والعكس. ويرجع ذلك إلى نظام التبادل الادراكي المستمر بين الشكل والأرضية بحيث يؤكد كل منهما كيان الآخر، وبالتالي تكامل العلاقة بين الشكل والأرضية، مما يحقق الإيقاع ويزيد من قوة ووحدة العمل الفني. (هاشم، ٢٠٠٣)١٩٥ (السيد، ١٩٨٧) ١٦٣ ويظهر ذلك في "شكل ٣٦٧" والذي يمثل تكوين زخرفي قائم على التكرار المتبادل الذي نتج عنه توالد بين الشكل والأرضية لوحدة نباتية مجردة، نلاحظ أيضا التبادل أو التكرار العكسي لاتجاه الوحدة الزخرفية للأعلى والأسفل وما ينتج عنه من قيم إيقاعية متنوعة.

وحيث أن الوحدة الزخرفية في الفن الإسلامي تتميز بالقدرة على النمو والاستطراد والانتشار مكونة العديد من التركيبات الفنية. (الديب، ٢٠٠٠)١٠٠ فان خاصية أو نظام الاستطراد يعد احد نظم التكرار الذي اعتمدها الفن الإسلامي والتي أضحت سمة من سماته الفنية التشكيلية "شكل ٣٦٨أ".
ونظام الاستطراد لا يقوم على تكرار أحادي فقط بل تكرار مركب متتالي ينتقل من مستوى فكري إلى آخر، كما انه غالبا ما يعكس صفة اللانهائية. في هذا الامتداد والاسترسال اللانهائي، تبدأ مراحل الزخرفة بشكل معين ثم تمتد خطوط هذا الشكل لتتقاطع بعد فترة مكونة شكلا هندسيا اكبر تمتد خطوطه مرة أخرى وتتقاطع وتنكسر بزوايا خاصة وهكذا، حتى تتجمع مرة أخرى مكونة الشكل الأساسي الذي بدأت منه. (عبدالغني، ١٩٩٣)١٠٦،١٠٥ (يسري، ٢٠٠٣)١٠٤
بالإضافة إلى ذلك، فقد عمد الفنان في بعض الأحيان إلى تطبيق نظام تكراري آخر قائم على تكرار وحداته الزخرفية في صفوف أفقية فوق بعضها البعض. ويظهر ذلك في "شكل ٣٦٨ب" حيث نلاحظ أن التكوين قائم على تقسيم المساحة إلى صفوف أفقية مختلفة الأبعاد، وبعض الصفوف العمودية في الأسفل. كما نلاحظ التنوع في نظم التكرار التي تحكم الوحدات الزخرفية الآدمية والحيوانية والمجموعات اللونية داخل كل صف، من تكرار متقابل ومتراكب وتكرار حر وغيره.

٧) الحركـــــة

يتميز الفن الإسلامي بغنى وتنوع هائل في التكوينات والوحدات الزخرفية، والتي تخضع إلى "سلسلة من الأوضاع الزخرفية". (عفيفي، ١٩٩٧)٦٠ المتنوعة والمستقلة من شبكيات زخرفية هندسية ونباتية وحيوانية وكتابات، كل ذلك ضمن مستوى او عدة مستويات، وحسب ما يقتضيه التصميم او التكوين "شكل ٣٦٩أ".
هذا التعدد والتنوع والاستقلال للعناصر الزخرفية في الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية (زمن مسار انتقال الرؤية) للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، ومتفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تكوينات

ووحدات زخرفية وقيم جمالية، وينتقل عبر السلسلة الزخرفية المتنوعة وفق اتجاه مطلق الحركة بدون قيود. (بهنسي، ١٩٨٦)٦٨،٦٩ (شاهين، ٢٠٠٣)١٨

وتتميز الوحدات الزخرفية في الفن الإسلامي بمرونة عالية فهي تكتسب – من خلال الخط كأحد عناصر التعبير عن الحركة- قوة حركية لا متناهية، وقدرة على الامتداد اللانهائي. كما ويعكس التكوين في مجمله استمرار وتواصل لا محدود وفق نظم تكرارية مختلفة كالتكرار بالتوالد والانتشار. وهما (التكوين والوحدة الزخرفية) بذلك يحققان الحركة والتي تمثل بعدا ديناميكيا وقيمة تشكيلية هامة في العمل الفني، كما يحققان خاصية الامتداد والتي تعبر عن ديمومة الكون "شكل ٣٦٩ب" "شكل ٣٧٠أ،ب" "شكل ٣٠٥/٣٣٧/٣٤١/٣٥٥". (فراج، ١٩٩٨)٦٠ (بهنسي، ١٩٨٦)٦٨
وتتمثل اتجاهات الحركة في العديد من مجالات الفن الإسلامي وفق نظم وقوانين رياضية خاصة مثل "المنظور اللولبي"، بحيث يتم توزيع اتجاهات الحركة داخل مساحات العمل الفني بشكل متوازن. (بهنسي، ١٩٨٦)٦٨،٦٩
ففي مجال العمارة تظهر الحركة من خلال تفاعل العناصر المعمارية كالأعمدة والقباب والأقواس والمقرنصات ضمن مستويات متعددة، على اختلاف أحجامها وأطوالها، وما تحويه من تكوينات زخرفية. وفي مجال تصوير المخطوطات تظهر الحركة من خلال موضوعات زخرفية كثيرة كالمشاهد التي تصور العمل او الحياة اليومية والمناظر الطبيعية ومناظر الصيد والمعارك وغيرها، حيث تظهر قدرة الفنان في التعبير عن حركة الوحدات الآدمية من خلال اتجاه حركة الوجوه والأيدي والجسم حسب ما يقتضيه دور العنصر او الوحدة الزخرفية في التكوين "شكل ٣٧١أ،ب" و"شكل ٢٩٦أ/٣٢٩ب/٣٤٢أ"، ويظهر الشكل قدرة الفنان في التعبير عن الحركة والتوافق بين اتجاهات الحركة المختلفة لكل من أيدي وأرجل ورؤوس العمال - كلا حسب طبيعة عمله- وذلك ضمن مسار متنقل ومتوازن للرؤية. أما الوحدات النباتية فالحركة تنتج عن تمايل الفروع والأغصان الأشجار والزهور وغيرها، وكذلك الوحدات الحيوانية والطيور حيث تظهر الحركة من خلال مشاهد الافتراس والمعارك وغيرها ويظهر ذلك في "شكل ٣٧٢" "شكل ٢٩٠/٣٤٢ب".

كما تتجلى الحركة في التكوينات الزخرفية ايضا من خلال مجموعة من النظم التكرارية التي تحكم عناصر العمل (نقطة وخط وشكل ولون) والعمل ككل (فهناك التكرار الرتيب المنتظم، والتكرار المتناوب بين الحركة والسكون، والتكرار بالتماثل التام والذي يحقق نوعا من الحركة المستمرة وغيره)، ومن خلال اتجاه الوحدة الزخرفية الواحدة المكونة لهذا العمل (الصقر، ٢٠٠٣) ١٠٧، مما يعكس علاقة تبادلية توافقية تحقق توازنا وإيقاعا متميزا، ويرفع من القيمة الجمالية للعمل الفني "شكل ٣٧٣أ-د" و"شكل ٢٩١أ/٢٩٤/٢٩٧". ونلاحظ في هذه الأشكال تنوع واختلاف اتجاه الوحدات الزخرفية وبالتالي تنوع في حركة مسار العين مما يحقق قيمة جمالية للتكوينات الزخرفية. ففي "شكل ٣٧٣أ" يمثل اتجاه الوحدة الهندسية (حركة عكسية)، ونلاحظ في "شكل ٣٧٣ب" اختلاف اتجاه حركة اذرع ورؤوس الوحدات الآدمية وسط الجامات، وفي "شكل ٣٧٣ج" نلاحظ اتجاه الوحدات الزخرفية النباتية (إلى أعلى وأسفل والى الداخل) بينما اتجاه الوحدات الحيوانية (إلى اليسار) بالإضافة إلى الحركة العكسية للتفريعات النباتية في أرضية التكوين، أما في "شكل ٣٧٣د" نلاحظ الاتجاهات المختلفة لحركة الفروع النباتية المجردة لزخارف "الأرابيسك".

٨) **الإيـــقـاع**

يعد الإيقاع ثاني قيمة جوهرية كامنة في فنون الحضارة الإسلامية. ويتجلى الإيقاع في الصياغات التشكيلية المختلفة للفن الإسلامي والتي تعكس بدورها النظام الأبدي والانسجام والتوافق والإيقاع والاستمرارية التي تحكم الكون.
ويمثل التكرار والتنوع سمتان متلازمتان تساعدان على تحقيق الإيقاع. كما أن ما يمثله مفهوم التجريد والحركة من صياغات ونظم بنائية مختلفة تعكس جوهر الكون، هي في مجموعها تمثل تأكيدا لنظام الإيقاع المستمر اللانهائي "شكل ٣٦٩ب/٣٧٠أ،ب". (زينهم، ٢٠٠١)١١٢،١١٣

ويذكر بعض الباحثين "أن الإيقاع في الفن الإسلامي تحكمه أسس هندسية ومنطق رياضي" (Critchlow, 1999)152 ساعدت إلى جانب الشبكيات المتنوعة التي تحكم تنظيم الوحدات الزخرفية وبناء العمل الفني بالإضافة إلى الاتزان والوحدة، على تحقيق تنوع في النظم الإيقاعية. (عبدالكريم، ١٩٨٥) ٤٦ وحيث أن الإيقاع يعبر عن الحركة، وان الخط يعد أهم العناصر التشكيلية القادرة على التعبير عن الحركة. (الرزاز، ١٩٨٤)٥٦ (الصقر، ٢٠٠٣) ١٠١ فان معظم النظم الإيقاعية في الفن الإسلامي تقوم في الأساس على تنوع أشكال الخطوط المختلفة من مستقيم ومنحني وغيرها. بالإضافة إلى تنوع الوحدات الزخرفية وتعدد المساحات في توزيعها وتنوعها، وتنوع وتباين الملامس والقيم اللونية. ويعتمد الإيقاع أيضا على تنوع النظم التكرارية (كالتكرار المتبادل)، والعلاقات الإنشائية (كالتماثل والتماس والتراكب والتضافر) بما يتضمنه كل منهما من اتجاهات وأوضاع مختلفة وفترات أو فواصل زمنية متنوعة.

وعليه، فقد مزج الفنان في الحضارة الإسلامية مابين الخطوط المنحنية والعناصر الهندسية الأخرى كالخطوط المستقيمة والأشكال الهندسية، مما اظهر هذه الأعمال في حركة ذاتية مستمرة نابعة من تمايلها وانسيابها في حرية في عدة اتجاهات في تشكيلات زخرفية معقدة. (عبده،١٩٩٢)١٠٥ (عطية، ١٩٩٠) ١١

والتكوينات الزخرفية الإسلامية في تفاعل خطوطها ومساحاتها ووحداتها الزخرفية وقيمها اللونية (على اختلافها وتنوعها وتباينها)، وبما تمثله من نظم تكرارية ونظم إنشائية مختلفة ومتنوعة، تعكس أنواعا وصورا متنوعة من الإيقاعات الخطية والإيقاعات اللونية.

ففي مجال العمارة يتحقق الإيقاع من خلال تنوع بعض العناصر المعمارية الزخرفية وتكرارها كالأعمدة والقباب والعقود (الأقواس) على اختلاف أنواعها كما في "شكل ٣٧٤" حيث نلاحظ مجموعة من الصياغات الزخرفية المتنوعة قوامها بعض العناصر الزخرفية المعمارية كالأعمدة والعقود المختلفة. والعناصر المعمارية هنا تعكس علاقات خطية متنوعة وذلك من خلال التنوع في صياغة أشكال الخطوط المنحنية والمستقيمة المكونة لهذه العناصر، وكيفية توزيعها ضمن مساحات البناء وفق نظم تكرارية متنوعة ما يحقق إيقاعات خطية متجانسة.

وقد يظهر الإيقاع في الوحدة الزخرفية الواحدة أو من خلال التكوينات الزخرفية المتنوعة. كما في "شكل ٣٧٥" و"شكل ٣٥٥/٣٧٠/٣٧٣"، ففي "شكل ٣٧٥" يمثل التكوينان الزخرفيان إيقاعا خطيا غير منتظم، وذلك من خلال تكرار متبادل لوحدتين مختلفتين في اللون والشكل (وحدة روزيت ووحدة زخرفية مركبة "أرابيسك") بالإضافة إلى أن التوزيع الجيد للألوان والتباين اللوني ساعد على تحقيق إيقاعات لونية في التكوين. ويمثل "شكل ٣٧٦أ" إيقاعا خطيا منتظما لتكوينان زخرفيان قائمان على نظم تكرارية مختلفة، حيث نلاحظ (في الأعلى) التكرار المتساقط المتتابع لوحدة زخرفية واحدة تتخذ شكل المعين وتحوي وسطها زخارف مجردة من "الأرابيسك". نلاحظ أيضا في التكوين مستويات الحفر المختلفة في الأعلى مما يحقق تنوع في الملمس والإيقاع الخطي. أما "شكل ٣٧٦ب" و"شكل ٣٦٩ب" فنلاحظ أن التكوين الزخرفي يمثل إيقاع خطي متزايد ومتناقص في آن واحد حسب اتجاه الرؤية، قوامه التكرار الشعاعي المتوالي والمتشابك. يتوسط التكوين وحدة روزيت زخرفية من (١٢) بتلة محاطة بوحدة "الطبق النجمي" ذي (٢٤) ضلعا أو كندة، وقد أخذت هذه الأضلع في الانتشار والتوالد والتشابك مكونة مجموعة من الأطباق النجمية المختلفة (١٢طبق نجمي في كل صف) والتي تحصر فيما بينها أجزاء ومساحات وفراغات مختلفة، ويحيط كل طبق نجمي بوحدة روزيت متنوعة كما وقد شُغلت جميع الأجزاء المكونة لـ"الطبق النجمي" وجميع المساحات المحصورة بين الخطوط المتشابكة بوحدات نباتية مجردة "أرابيسك" وروزيت. هذا التنوع في نظم وأوضاع التكرار والتباين في الوحدات والمساحات حقق تنوع في الملمس والإيقاع الخطي في التكوين، بالإضافة إلى الإيقاع اللوني الناتج عن التوزيع الجيد للمجموعات اللونية المتباينة.

ويظهر الإيقاع أيضا من خلال تنوع العناصر المعمارية المحيطة بالقبة والمتمثلة في الأقواس مما زاد من القيمة الجمالية للتكوين العام. ويمثل "شكل ٣٧٧أ،ب" و"شكل ٢٨٥/٣٢٤/٣٢٩أ،ب/٣٧١"، تكوينات زخرفية قائمة على نظم الإيقاع الخطي الحر. نلاحظ التنوع والتباين في سمك وصياغة واتجاهات الحركة المختلفة للخطوط المنحنية والحلزونية واللولبية التي تمثل الفروع والأغصان، والمصاغة فوق أرضية من الفروع والأوراق والزهور الدقيقة القريبة من الشكل الطبيعي، هذا التنوع

والتباين داخل التكوين ساعد على تحقيق قيم ملمسية وإيقاعات خطية حرة ذات قيمة جمالية عالية. كما يُظهر "شكل ٣٧٧ب" إيقاعا حراً وتنوعا وتباينا في المساحات اللونية حيث نلاحظ تطبيق المساحات اللونية الفاتحة والساخنة فوق المساحات اللونية الداكنة الباردة بالإضافة إلى تجاورها مع القيم اللونية الأخرى مما اكسبها قيمة جمالية عالية.

وقد ابتكر الفنان في الحضارة الإسلامية صورا أخرى من الإيقاع تعد تجربة رائدة في مجال الفن خاصة في مجال فن المخطوطات، وهي كسر حاجز إطار الصورة أو المخطوطة وإضافة عناصر كتابية مختلفة. والفنان في ذلك (الخروج إلى فراغ أو مساحة جديدة) يسعى إلى كسر الجمود والرتابة. (زينهم، ٢٠٠١)٤٢ والانتقال من مسار خطي لآخر ومن فترة زمنية لأخرى مما يحقق نوع من الإيقاع الحر داخل العمل أو التكوين الفني. ويظهر ذلك في "شكل ٣٧٨" حيث يُظهر التكوينان الزخرفيان قدرة الفنان على التنويع والتوزيع الجيد لكل من، الشبكيات الهندسية والوحدات الآدمية وغيرها(وفق نظم التكرار المختلفة وقانون المنظور اللولبي) ومجموعاته اللونية المتباينة، والاتجاهات والمحاور للعناصر الآدمية والنباتية وتباين الكتل والمساحات والعناصر الأخرى (كالأبواب والمباني والشبابيك وغيرها) في التكوين حسب اتجاه الرؤية مما يحقق قيما جمالية للتكوين كالإيقاع (الخطي واللوني) والاتزان والوحدة. كما يظهر التكوينان كيفية كسر حاجز إطار المخطوطة من خلال الخروج ببعض العناصر إلى الفراغ خارج التكوين، كالجزء العلوي من البيت (إلى اليمين) والدرج والجزء الأمامي من البيت والنباتات (إلى اليسار). هذا الخروج أدى إلى انتقال مسار الرؤية بين بعد وآخر مما يحقق نوع من الإيقاع البصري ويرفع القيمة الجمالية للعمل الفني.

٩) الاتـــــزان

استطاع الفنان في مختلف مجالات فنون الحضارة الإسلامية تحقيق أنواع مختلفة من التوازن في العمل الفني معتمدا على بعض القيم الجمالية كالوحدة والإيقاع والتناسب، والتنوع في أشكال وأحجام وملامس وألوان العناصر التشكيلية من خلال التوزيع الجيد لها، بالإضافة إلى اعتماده على بعض النظم التكرارية و الإنشائية كالتماثل. (يسري، ٢٠٠٣)١٠١،١٠٠

هناك الاتزان المحوري المتماثل (الكلي-التام) والاتزان المحوري المتماثل الجزئي (التقريبي) واللذان غالبا ما استثمرهما الفنان في معظم صياغاته وتكويناته الزخرفية. ويمثل "شكل ٣٧٩أ،ب" و"شكل ٣٤١ب/٣٧٦أأعلى" الاتزان المتماثل الكلي من خلال محورين أفقي وراسي حيث نلاحظ تطابق الوحدات الزخرفية داخل التكوين والتكوين ككل من الجهات الأربعة (أعلى وأسفل، يمينا ويسارا). أما "شكل ٣٨٠أ" و"شكل ٢٨٤/٣٠٧ب/٣١٧ب/٣٢٧ج،د/٣٧٧ب" فيمثل الاتزان المتماثل الجزئي، ففي "شكل ٣٨٠أ" نلاحظ في التكوينين الزخرفيين تماثل الوحدات الزخرفية داخل التكوين من خلال محور راسي فقط والتكوين ككل من جهتين (يمينا ويسارا). تعكس التكوينات السابقة تنوع وتوزيع متوافق لكل من النظم والوحدات والملامس والقيم اللونية المتباينة مما يحقق قيم جمالية مختلفة كالوحدة والإيقاع والتناسب بالإضافة إلى الاتزان. كذلك استطاع الفنان في الحضارة الإسلامية تحقيق الاتزان المركزي "شكل ٣٦٩ب/٣٧٦ب" والذي يعكس النظم الإشعاعية، بالإضافة إلى تحقيق نوع آخر هو الاتزان غير المتماثل والذي يتأكد من خلال تتبع وتوازن مسار الرؤية في التكوين ككل، و من خلال تفاعل العناصر والوحدات الزخرفية المتنوعة والمساحات المحصورة بينها والألوان وفق توزيع جيد ومتوافق، ومن خلال أوضاع وطبيعة نظم التكرار المختلفة. (السيد، ١٩٨٧)١٤٣ ويظهر ذلك في بعض التكوينات الزخرفية وفي مجال فن تصوير المخطوطات "شكل ٢٨٥/٣٢٤/٣٢٩أ،ب/٣٧٨". ففي مجال المخطوطات يرجع الاتزان إلى قانون المنظور اللولبي الذي يحكم التكوين العام والذي ساعد على توزيع الوحدات الزخرفية المختلفة توزيعا جيدا وفق أحجامها وتكراراتها المختلفة حسب ما يقتضيه التكوين "شكل ٣٣٨/٣٧١/٣٨٨"، بالإضافة إلى التوزيع الجيد للمساحات والقيم اللونية والقيم الملمسية بحيث تتفاعل جميعها مع بعضها البعض دون أن يطغى احدها على الآخر.

وقد استطاع الفنان أيضاً تحقيق الاتزان في العمل الفني من منطلق اعتماده على المحاور الرأسية والأفقية في تقسيم تكويناته إلى عدة مساحات مختلفة وتوزيعها بشكل متناسب ومتوافق كما في

"شكل٣٦٨ب/٣٠٥". كما استطاع الفنان وفق ما توصل إليه من حلول ابتكارية في معظم مجالاته الفنية، تحقيق نوع من المواءمة والتوازن بين عقيدته وميله للاستمتاع بالثمين والفاخر من خلال العمل على تحويل الخامات الرخيصة إلى ثمينة، على سبيل المثال ابتكار أسلوب زخرفي خاص يُعرف بالبريق المعدني، وزخرفة جدران المساجد والمحاريب والقباب وغيرها بخامات الخشب والبلاطات الخزفية والجص وغيرها وفق أساليب زخرفية متنوعة "شكل ٢٩٥/٣٠١/٣١٨أ/٣٣٩/٣٦٩أ". (عفيفي، ١٩٩٧)٥٨

١٠) الوحـــدة

الوحدة هي السمة الرئيسية التي تميز بها الفن الإسلامي- بمختلف ميادينه ومظاهره- على كل من فنون الأمم الأخرى. وقد بلغت وحدة الفن الإسلامي مكانة أوسع وارسخ من وحدة اللغة. (الشامي، ١٩٩٠)٤٣

والوحدة في الحضارة الإسلامية هي صفة في جوهرها تخطت عامل "المكان" فلم يؤثر بها ويفرقها بعد المسافات وامتدادها بين الأقاليم، كما تخطت عامل "الزمان" فلم يؤثر بها تعاقب العصور المختلفة. فالفنون الإسلامية متشابهة في أصولها رغم اختلاف وتنوع مدارسها وطرزها. كما ويتميز الفن الإسلامي بتنوع كبير في مختلف تكويناته ووحداته الزخرفية إلى درجة يتعذر معها إيجاد عملين متماثلين في مجال فني واحد كالخزف أو النسيج أو المعدن وغيره، ومع ذلك، نجد انه يتميز بوحدة فنية خاصة في المظهر والجوهر صبغت انتاجاتها الفنية المختلفة في جميع الأقاليم "شكل(٣٣٠ج/٣٧٠/٣٨٤/٣٨٨)- (٣٣٢/٣٨٦/٣٨٩)- (٣٣٧أ/٣٥٣ج،د،هـ)-(٣٣٨/٣٨٣)-(٣٥٦أ،ب/٣٧١)-(٣٦٠/٣٦٥/٣٧٠)-(٣٦٢/٣٦٩/٤٠٨)". (الطايش، ٢٠٠٠)٢٤

وتعد العقيدة الدينية بما تحمله من قيم ومفاهيم فكرية وفلسفية هي المحرك والباعث الرئيسي على تشكيل وبناء وحدة الفن الإسلامي. ويذكر "بهنسي"**: "أن وحدة الفن الإسلامي، هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل آخر مرحلة من مراحل تطور الفن منذ الحضارة المصرية القديمة". (بهنسي، ١٩٨٦)٧٧ وتتمثل وحدة الجذور للفن الإسلامي في المحاور الأساسية التي ذكرناها سابقا.

وللوحدة في الحضارة الإسلامية مظاهر ودلالات كثيرة ومتعددة. فإذا ما نظرنا إلى الفن الإسلامي كفن جماعي نلاحظ أن جنوح الفنان الدائم نحو الإحساس بالشمول والوحدة الكلية والمشاركة، واتجاهه إلى العمل الجماعي كهوية واحدة، يعد أهم المظاهر التي تعكس وحدة الفن الإسلامي. (زينهم،٢٠٠١) ٤٩

ومن المفهوم العام والشامل عن وحدة الفن الإسلامي ككيان حضاري له مقوماته وأبعاده الفكرية والدينية والثقافية والاجتماعية، وعصوره المختلفة، ومجالاته الفنية المختلفة، نتجه إلى المفهوم الخاص عن الوحدة، وهو وحدة العمل الفني في فنون الحضارة الإسلامية.

يتميز الفن الإسلامي بان هناك وحدة في العنصر الزخرفي. فعلى الرغم من تنوع العناصر الزخرفية، وانه لا يوجد نوع واحد من الزخرفة لنوع واحد من المباني، وان كل عنصر هو جزء مستقل من شكل إجمالي للسطح، إلا أن هناك قيم دينية ومبادئ وأسس جمالية ساعدت على تحقيق وحدة الصياغة التشكيلية للعنصر أو الوحدة الزخرفية في معظم التكوينات الزخرفية. (فراج، ١٩٩٨)٥٩،٦٠ (سليم، ١٩٩٤)١٦

ويتميز الفنان في الحضارة الإسلامية بقدرته العالية على الجمع بين أنواع مختلفة من الوحدات الزخرفية في المساحة الواحدة. وكل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة معينة هي وحدة كاملة في ذاتها، وفي ذات الوقت، هي متكاملة مع سائر الوحدات الزخرفية التي تجمعها المساحة الكلية للعمل. وتعمل المساحات بما فيها من أجزاء بشكل عام بتناسق وتناغم مما يحدث وحدة فنية كلية للعمل الفني ويكتسب قيمة جمالية عالية. وينطبق ذلك على مجالات الفن الإسلامي عموما من عمارة وخزف ونسيج وتصوير وغيرها. فمثلا في مجال تصوير المخطوطات، نجد أن كل صفحة أو صورة تشكل داخل المخطوطة وحدة فنية قائمة بذاتها من خلال تفاعل خطوطها وعناصرها التشكيلية، إلا أن

** "عفيف بهنسي": باحث ومفكر حضاري عربي اشتهر بموضوعاته عن الفن والعمارة الاسمية وجمالية الإبداع الفني عمارة وتشكيلا، والفن والعمارة في العالم بالإضافة إلى التراث والأصالة والحداثة. أستاذ في جامعة دمشق ويرأس مجلس أبحاث التاريخ والثقافة الإسلامية باستانبول. (http://www.furat.com)

مجموع هذه الصور يعكس وحدة فنية متكاملة من خلال موضوع أو شخصية أو حدث تاريخي أو احتفال. (الألفي، ١٩٨٤)٩٩

كذلك، وحيث أن الوحدة تتحقق في كثير من الأحيان من خلال إحداث نوع من التقارب أو التشابه أو التكرار بدرجة من السيادة بين مختلف عناصر العمل الفني، (سليم، ١٩٩٤)١٦ فان التفاعل والتنوع والتداخل في الخطوط والوحدات الزخرفية والمساحات المشغولة والفراغات واتجاهات الحركة، وفق نظم تكرارية وعلاقات إنشائية مختلفة، بالإضافة إلى الانعكاسات القائمة بين القيم الجمالية يساعد على تحقيق وحدة متكاملة في العمل الفني.
كما أن ما تعكسه العقيدة الإسلامية من مبدأ التوحيد المتمثل في أن الله الخالق هو مركز كل شيء، وما تعكسه النظم التكرارية الشعاعية من انتشار مركزي، وما تعكسه الحركة في معظم التكوينات الفنية من مسار زمني ينطلق غالبا من نقطة مركزية، يمثل في الحقيقة سمة أساسية واحدة في الفن الإسلامي هي "المركزية" والتي تعد محورا هاما في عملية تحقيق الوحدة في العمل الفني. (شاهين،٢٠٠٣)٦٦ (زينهم،٢٠٠١)٤٨ كما وتشمل الوحدة في الفن الإسلامي وحدة الخامات والأساليب الفنية والألوان فعلى الرغم من تنوعها فهي تعكس طابعا فنيا ولونيا واحدا لفنون الحضارة الإسلامية يؤكد بدوره على قيمة هامة في الفن الإسلامي وهي الأصالة، ويظهر ذلك جليا في "شكل ٣٨٠ب" و"شكل ٤٠٨/٣٩٦ب/٣٩٥/٣٩١/٣٨٥/٣٦٩/٣٦٨/٣٦٢".

١١) اللــون ومدلولاتــه الرمزيــة

يعد التنوع والدرجة العالية من الغنى اللوني سمة مميزة للفن الإسلامي. وقد استخدم الفنان الألوان ذات المصادر الطبيعية إلى جانب الألوان المستخرجة من خلط بعض الاكاسيد والكربونات المعدنية وسحق بعض الأحجار الكريمة، حتى ظهور وابتكار الصبغات الكيميائية. وكان يستخدم في تثبيت الألوان قشر الرمان اليابس أو التمر الهندي أو الليمون الحامض أو مسحوق حجر الشب. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨،١٦٧

تناول الفنان في العصر الإسلامي الألوان في معظم مجالاته وتشكيلاته الزخرفية من خلال عدة مجموعات لونية مختلفة ومتنوعة تشتمل في الغالب على الألوان الأساسية كألوان نقية وغنية، والألوان الثانوية، ودرجات لونية أخرى - ناتجة عن مزج الألوان المختلفة ضمن معايير رياضية وحسابية مدروسة- بالإضافة إلى اللونين الأبيض والأسود. (أبو الرب، ١٩٩٥)١٠١
وعلى الرغم من أن استخدام الألوان في الفن الإسلامي-من خلال تعدد مجالاته واستخداماته وأساليبه الفنية- غالبا ما يؤدي وظيفة جمالية، إلا أنه يمثل أحيانا دلالات رمزية وسمات مميزة عكست طابعا خاصا ميزه عن باقي فنون الحضارات الأخرى. (الألفي، ١٩٨٤)١٠٥ وتتمثل أهم الألوان التي تناولها الفنان في معظم فنون الحضارة الإسلامية في كل من:

أ)اللون الأسود

يستخرج اللون الأسود من السناج (الدخان) الناتج من دهن الألبان أو نواة البلح أو زيت الكتان بإضافة الصمغ. (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٥٣،٥٤،٥٧ وأيضا من قشر الرمان ولحاء خشب البلوط وشجر البقم الأحمر والتوت الأسود. وأحيانا من برادة الحديد بعد إضافة الحمض إليها. وقد يعكس اللون الأسود في بعض الأحيان - خاصة في مجال النسيج- لون الخامة الطبيعي كصوف الأغنام والجمال السوداء. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨ (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٧ استخدم الفنان اللون الأسود غالبا في تحديد الخطوط الخارجية للوحدات الزخرفية المختلفة من نباتية وحيوانية وكتابات وغيرها "شكل ٣٤١". (بهجت، ٢٠٠٣)١٧ (دايماند، ١٩٨٢) ٤٠ وكان أحيانا يضع إطارا رقيقا من اللون الأسود أو الأزرق لتحديد الأشكال يليه إطارا احمر من الجهة الداخلية. (الصقر، ٢٠٠٣) ١٠٢ كذلك استخدم اللون الأسود في زخرفة الوحدات المختلفة "شكل ٣٦٩أ/٣٧٠أ" كالعناصر الكتابية خاصة فوق الأرضية البيضاء. (علام، ١٩٨٩) ٩٥ واللون الأسود يرمز إلى الحزن والبلاء والظلام الأبدي وإلى النفس الأمارة بالسوء والذنب. وكان اللون الأسود يرمز لشعار دولة العباسيين. (أبو الرب، ١٩٩٥) ٩٤ ويعتقد أن اللون الأسود كان يرمز لثبات العقيدة. (عفيفي، ١٩٩٧)٦٧

ب)اللون الأبيض

يستخرج اللون الأبيض من الإسبيداج مع الصمغ العربي. (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٦٤وقد يعكس اللون الأبيض أحيانا في بعض المجالات الفنية (من عمارة ونسيج ومشغولات الخشبية) اللون الطبيعي للخامات المستخدمة كالرخام والصوف والصدف وغيرها. (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٨ ويستخدم اللون الأبيض غالبا كأرضية أو خلفية في معظم التكوينات الزخرفية خاصة في مجال زخرفة البلاطات والأواني الخزفية "شكل ٣٨١أ" و"شكل ٣١٨ب"، وتحديد الزخارف في بعض الأعمال الفنية وفي تلوين العمائم. ويستخدم الأبيض والأبيض المائل إلى الصفرة أو الوردي في تلوين وجوه وأيدي العناصر الآدمية "شكل ٣٨١ب" و"شكل ٣٢٨ب". (علام، ١٩٩٨)٧٣ وهو لون يرمز للنور والطهارة والسلام والفرح. وهو لون الملائكة ولون الرحمة. كما يستخدم أحيانا للدلالة على التخلص من الذنوب. وكان اللون الأبيض يرمز لشعار دولة الأمويين. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٦

ج) اللون الأحمر

يستخرج اللون الأحمر عادةً من جذور نبات "الفوة"♦المنتشرة في الأناضول♦♦ وأواسط آسيا. (الطايش، ٢٠٠٠)١١١(أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٥ كما يستخرج أيضا من نبات العليق والبنجر وزهر شقائق النعمان، ونوع من الخشب يعرف باسم "كمباجي". ويُعرف اللون الأحمر عادة باسم "دوغي" في اللغة الفارسية. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨ (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٥٩ ويستخرج الأحمر أيضا من بعض المصادر الأخرى، فمن الحيوانات نحصل على الأحمر الداكن من دم الثيران. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨ ومن الحشرات نحصل على الأحمر من دودة القز وحشرة القرمز وتعطي كل خمسين ألفا من هذه الحشرة رطلا واحدا من اللون الأحمر. كما ويتكون اللون الأحمر أيضا من أكسيد الحديد. (دايماند، ١٩٨٢)٢٣٩ ويمكن الحصول على درجات عديدة من اللون الأحمر من صبغة حشرة القرمز، فبصبغة (القرمز) و(الفوة) مع حمض الكبريتيك نحصل على اللون الأحمر الفاتح (الوردي) ودرجات أخرى كثيرة. كما يمكن الحصول على البنفسجي (الأرجواني) بمزج صبغة حشرة القرمز بثاني كرومات البوتاسيوم أو بصبغة زرقاء من نبات "النيلة". (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٦ (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨ وقد ابتكر الفنان في الحضارة الإسلامية في العصر العثماني لوناً احمراً جديداً هو "الأحمر المرجاني" ويُعرف بـ"الأحمر الشمعي" (sealing wax-red) حيث يشبه في لونه لون الشمع الأحمر الخاص بالختم. "شكل ٣٢٤ب" [93] (Petsopoulos, 1982) (خليفة، ٢٠٠١)٣٦ (علام، ١٩٨٩)٣٥٢ (كونل، ١٩٩٦) ١٧١ ويستخدم اللون الأحمر غالبا كأرضية للسجاد وخاصة في العصرين المملوكي والعثماني "شكل ٣٨١ج" و"شكل ٣١٣/٣٢٧ب،د". (كونل، ١٩٩٦) ١٧٦ وفي تلوين الزخارف "شكل ٣٤١ب" وفي بعض الأحيان للتعبير عن ثمار الأشجار. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦ واستخدم أحيانا أخرى في تحديد بعض العناصر الزخرفية الكتابية خاصة الكتابات المذهبة، وفي تحديد بعض العناصر الآدمية في مجال تصوير المخطوطات. (أبو الرب، ١٩٩٥)٣ ويمثل اللون الأحمر في الشعر الفارسي لون دماء الشهداء الذين قتلوا في سبيل الله، كما انه يدل على الغضب ويرمز للقوة والحيوية والشباب وغروب الشمس. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٠

د) اللون الأصفر

يستخرج اللون الأصفر من مصادر نباتية عديدة كثمار شجيرات صغيرة. كما يستخرج من جذور نبات الكُركُم (العُصفُر). ونحصل على اللون الأصفر البرتقالي ودرجات من اللون البرتقالي بمزج صبغة "الفوة" أو الحناء مع الكركم أو الكرمة ومن أشجار السنديان أو البلوط. أما الأصفر الباهت فيستخرج من احد أنواع نبات العليق الإيراني، بينما يستخرج الأصفر الزاهي المضيء من نبات مزهر يعرف بـ"العايق" (Larkspar)، أو من زهرة نبات الزعفران. ويستخرج أيضا من قشور الرمان والتي تعطي لوناً اصفراً مائلاً إلى اللون البني، أما الأصفر المائل إلى الخضرة فيستخرج من المواد الفطرية لشجرة التوت. (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٦،٢٢٧ (الطايش، ٢٠٠٠)١١١

♦ "الفوة": لفظ يوناني معناه "الأحمر". وهو نبات ذو عروق حمراء تستخدم في الصباغة. (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٥ عن: (العنبي، ١٩٦٥) ٥٤

♦♦ الأناضول: لفظ يوناني معناه "المشرق". (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٣

ويستخلص اللون الأصفر أيضا من مصادر حيوانية (المرارة). ويستخدم اللون الأصفر في تلوين الوحدات الزخرفية المختلفة "شكل ٣٣٧/٣٤١أ" والثياب وأحيانا كخلفيات في التكوين "شكل ٣٨١أ".
ويرمز اللون الأصفر للنور وهو وقد كان سلاطين المماليك يقدرون اللون الأصفر فهو لون الأرض التي تمثل مركز الحياة. كما انه يدل على الحسد والغيرة. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨،١٦٧

هـ)اللون الأزرق

يستخرج اللون الأزرق من أوراق نبات "النيلة" (Indigo) بإضافة الماء أو حامض الكبريتيك ومسحوق حجر الشب. (الطايش، ٢٠٠٠)١١١ ويستخرج أيضا من مسحوق حجر اللازورد (ذو لون ازرق فاتح أو ازرق سماوي)، حيث يطحن الحجر ويمزج بزلال البيض، وكذلك من كبريتات النحاس. (دايماند، ١٩٨٢)٢٣٩ (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٥،٢٢٨ ويستخدم اللون الأزرق الفاتح والداكن غالبا في تلوين الوحدات الزخرفية فوق أرضية بيضاء خاصة في مجال صناعة الأواني والبلاطات الخزفية كالبلاطات العثمانية المتنوعة الأشكال والأحجام "شكل ٣١٨ب،ج/٣٢٤أ". كما يستخدم في مجال الصناعات الخزفية في بعض الأحيان كخلفية للوحدات الزخرفية المختلفة "شكل ٣٣٧/٣٥٥" خاصة الكنارات الكتابية، ويظهر ذلك في الشريط الكتابي الزخرفي الذي يزين جدران كل من مسجد "قبة الصخرة" "شكل ٣٨٢" وجامع "ابن طولون". (أبو الرب، ١٩٩٥)٤ (كونل، ١٩٩٦)١٧٠ (الألفي، ١٩٨٤)١٤٧،١٧٥ واستخدم الأزرق والأسود في تلوين الوحدات الزخرفية لبعض الأواني الخزفية فوق أرضية بيضاء اللون وخاصة في العصر العباسي، ويعتقد أن هذا الأسلوب يرجع إلى الأسلوب الفني الخاص بالخزف الصيني. (علام، ١٩٨٩)٢٩٠،٧٠ كما استخدم الأزرق اللازوردي في تلوين السماء "شكل ٣٧١" ومياه الأنهار والبحيرات. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦ واللون الأزرق من الألوان الباردة، فهو لون يعكس السماء والماء، ويرمز إلى اللانهائية. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦ وأيضا للطهارة واليقين والثبات والبقاء والقوة، كما يدل على الامتداد. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٢

و) اللون الأخضر

يستخرج من بعض النباتات كأوراق العنب، ومن خلات النحاس (الزنجار)، ومن مسحوق بعض الأحجار الكريمة. (فرغلي، ١٩٩٠)١٦٨ (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٦٩ (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٣ وكذلك من خلط اللون الأزرق "النيلة" أو الأزرق الفاتح الذي يحضر من كبريتات النحاس مع اللون الأصفر. (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٨ ويستخدم اللون الأخضر في تلوين الزخارف "شكل ٣٣٧" والكتابات والثياب "شكل ٣١٨ب/٣٢٨ب/٣٢٩ب" وأحيانا كخلفية في تلوين المشغولات الخزفية . (أبو الرب، ١٩٩٥)٤(علام، ١٩٨٩) ١٠٤ ويمثل اللون الأخضر احد الألوان الباردة، فهو لون يعكس السهول، كما انه يرمز إلى اللانهائية. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦_ويعد كل من الأخضر والأبيض اللونان المحببان عند عموم المسلمين، فهما يدلان على السعادة والسرور. وقد "اعتبره المسلمون في العصر العثماني رمزاً للخلود، كما اعتقد أهل السنة انه كان لون لواء الرسول ﷺ". (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٨ وهو لون يرمز إلى الأمل والحياة، والى الدين الإسلامي والجنة والأبدية والاطمئنان. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٣ (النصف الآخر، ٢٠٠١)٧٦،٨٢

ز) اللون البني

يستخرج من قشور خشب الجوز. وتستخرج درجات البني الداكن من لحاء خشب البلوط أو من عفص البلوط *. أما البني الضارب للحمرة فمن خلال صبغة "الفوة" أو من الحناء. ويعكس البني أحيانا اللون الطبيعي للخامة كما في صوف الجمال والخراف. (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٧ يستخدم اللون البني غالبا في تلوين العناصر الآدمية "شكل ٣٤٢/٣٧١ب" وأجساد الحيوانات وريش الطيور بالإضافة الثياب وبعض الزخارف. ويمثل اللون البني أيضا لون الأرض التي تعد مركزاً للحياة. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٤ (علام، ١٩٨٩) ١٠٤

---

* عفص البلوط: العفص هو نتوء أو نبات طفيلي يظهر على شجر البلوط أو على نباتات أخرى بتأثير بعض الحشرات التي تسبب نموه وتهيئ فيه بيضها، الذي يتخذ منه الحبر والأصباغ. (نظير، ١٩٧٠) ٩٦

ح) اللون البنفسجي

يُعرف أحيانا باللون (الأرجواني). ويستخلص عادة من أربعة أنواع من صدف الأرجوان. ويمكن الحصول عليه من خلال خلط "الفوة" وعصير العنب واللبن والماء أو بمزج صبغة حشرة القرمز بثاني كرومات البوتاسيوم أو بصبغة "النيلة" كما ذكرنا سابقا. ويستخدم البنفسجي في تلوين بعض الزخارف والثياب والأرضيات "شكل ٣٢٤ب/٣٤٢/٣٢٨ب" ويرمز اللون البنفسجي إلى الملكية والعظمة. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٣،٩٤ (أبو الفتوح(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ٢٢٨

ط) اللون الذهبي

اللون الذهبي لون خارق للطبيعة فهو لا يشاهد في الطبيعة. فهو لون يتميز بأنه يسلب العناصر ثقلها ومادتها نتيجة جذبه الشديد. (عفيفي، ١٩٩٧)٥٩ (عطية، ١٩٩٠) ١١ ويستخرج اللون الذهبي عادة من مسحوق معدن الذهب. كما يستخرج من تركيبات خاصة كالكبريت الأصفر والزرنيخ الأحمر مع الزعفران. وقد استخدم هذا اللون بسخاء في الفن الإسلامي حيث كسيت رسوم المباني في فسيفساء المسجد الأموي "الجامع" بألوان متعددة من الأزرق والذهبي والفضي بدرجات متفاوتة. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦ (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٤٦ كما استخدم بكثرة في زخرفة وتزيين المصاحف وعرف ذلك بفن "التذهيب" "شكل ٣١٤/" أو فن "الهلكاري" عند العثمانيين. (عبدالعزيز، ٢٠٠٢) ٣٨ ويعتقد أن بداية فن تذهيب المصحف ترجع إلى العصر العباسي. (علام، ١٩٨٩) ٧٤ (أبو الرب، ١٩٩٥)٣ و أيضا في زخرفة المخطوطات "شكل ٣٨٣أ"، وأحيانا في خلفية بعض المخطوطات للربط بين درجة الألوان المختلفة مما يعطي تأثيرا زخرفيا زاهيا وفخما، وتعد هذه من مميزات التصوير في العهد المملوكي. (علام، ١٩٨٩) ٣٠١ بالإضافة إلى استخدامه في زخرفة الوحدات المختلفة كالكتابات (فن "الزرندود" عند العثمانيين) التي تزين الأواني الزجاجية "شكل ٣٨٦أ"، وفي تحديد الوحدات الزخرفية المختلفة "شكل ٣٨٣ب"، وفي مجال المنسوجات "شكل ٣٢٦" والأواني المعدنية "شكل ٣٠٨". (الألفي، ١٩٨٤)١٤٧ (أبو الرب، ١٩٩٥)٦٤ واللون الذهبي في جوهره وبريقه رمز للرفعة والسمو والأعالي (الجنة) مكمن الغايات في العقيدة الإسلامية. (بشاي وآخرون، ١٩٩١) ٢٠٨ وهو لون يرمز إلى الخلود والجلال والعظمة والفخامة وقوة النور. (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٠،٩٤

وقد أدرك الفنان في الحضارة الإسلامية الجانب الانطباعي للون فاستخدم الألوان الدافئة لإحداث البروز، والباردة لإحداث العمق في بعض تكويناته الزخرفية. كما استخدم الظلال اللونية- عوضا عن الخلط باللون الأسود أو اللون الداكن- لتحديد مناطق الظل كما في إبراز ثنايا الملابس وتجسيم العناصر الآدمية والحيوانية. (الألفي، ١٩٨٠)٢١ (أبو الرب، ١٩٩٥)٣٣،٣٤

كما وأدرك مفهوم التباين كقيمة جمالية حيث تعكس التكوينات الزخرفية الإسلامية في معظمها علاقات متباينة في اللون ناتجة عن تنوع واختلاف المساحات اللونية في التكوين، وعن التباين في مجموع القيم اللونية وقوة ما تعكسه من إضاءات. فنلاحظ تجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة، وتجاور البارد والساخن (الأزرق مع البرتقالي ومع الأصفر، الأحمر مع الأخضر)، والتداخلات اللونية ما بين الشكل والأرضية، وإدخال بعض الألوان المحايدة كالأبيض والأسود، مما يرفع من قيمة وحدة المساحات اللونية في التكوين "شكل ٣٨٣ج".

كذلك، كان الفنان في العصر الإسلامي يُدخِل على معظم التكوينات عددا من الدرجات اللونية المختلفة والمجموعات اللونية الخاصة لإحداث الطابع الزخرفي، في معظم مجالاته الفنية. ومن هنا جاء تميز الفن الإسلامي في العصور الأولى بالميل الشديد لاستخدام الألوان البراقة المختلفة والمتعددة الدرجات. ويذكر بعض المؤرخين أن ألوان الفسيفساء في المسجد الأموي "الجامع" قد بلغت إلى تسعة وعشرين (٢٩) لوناً مختلفاً. (حسن، ٢٠٠٥)٣٦ (حميد وآخرون، ١٩٩٢)٦٢ ومن المجموعات اللونية التي استخدمها الفنان في الفن الإسلامي، (الأزرق والأسود والبنفسجي) على خلفية بيضاء، (الأزرق والأصفر والأخضر) و(الأبيض والأصفر والأسود) كلٍ على خلفية حمراء، و(الفيروزي والبنفسجي) و (الأزرق الكوبلتي والفيروزي) على بعض الأواني الخزفية، و(الأحمر والبرتقالي والأزرق) و(الأحمر القاني والأزرق الداكن والأخضر الزيتوني) على الأواني الزجاجية. أما في المنسوجات فيتم اختيار اللون وفق طبيعة الخامة، فمثلا غالبا ما تستخدم المجموعة اللونية المكونة من (الأزرق والأصفر

والأسود) مع الحرير، بينما تستخدم المجموعة اللونية المكونة من (الذهبي والأزرق والأخضر والبني والوردي) غالبا مع الديباج وغيرها. (أبو الرب، ١٩٩٥)٦٥،٦٢،٩٧ (علام، ١٩٨٩) ٩٥،٣٥١ (كونل، ١٩٩٦) ١٧١ (دايماند، ١٩٨٢) ٢٧٨،٢٥١

واستخدم الفنان أيضا في العصر الإسلامي عدداً من الخامات الطبيعية والصناعية المتنوعة استخداما جماليا حيث كان لها دورا فاعلا في إبراز القيم اللونية والجمالية للعناصر الزخرفية في مجال العمارة وغيرها من مجالات الفن الإسلامي. فبالنسبة للخامات الصناعية، استُخدمت الفسيفساء في كل من زخارف المسجد "الأقصى" "شكل ٣٨٤أ" والمسجد الأموي "الجامع" "شكل ٢٨٥". (أبو الرب، ١٩٩٥)٩٨،٣٦ أما بالنسبة إلى الخامات الطبيعية، عمد الفنان إلى إبراز لون الخامة والمزاوجة بين طبيعتها المختلفة وبين ألوانها المتعددة "شكل ٣٦٩أ". (الألفي، ١٩٨٤)١٠٥،١٠٦ فاستخدمت أحجار البناء المختلفة الأنواع (مثل الرخام والحجر والطوب وغيرها) كقيم لونية مختلفة ضمن مجموعات، للحصول على تأثير لوني زخرفي كما في "شكل ٣٠١أ، ب/٣٠٧ب". (حميد وآخرون، ١٩٩٢) ٨٦ كذلك استخدامه لأنواع مختلفة من المعادن بما تعكسه من قيمة لونية، من خلال التكفيت بالذهب والفضة على بعض المعادن كالنحاس والبرونز "شكل ٣٨٤ب" و"شكل ٣٠٨". (أبو الرب، ١٩٩٥) ٤ (وارد، ١٩٩٨) ٨٧ بالإضافة إلى استخدام الاحجار الكريمة وشبه الكريمة كالياقوت والزمرد والفيروز واللؤلؤ وغيرها "شكل ٣٨٥أ" وأنواع الخشب بألوانها المختلفة والعظم والعاج والصدف "شكل ٣٨٥ب" في عملية تطعيم وترصيع مختلف الأعمال الفنية. (خليفة، ٢٠٠١)١٤٠
كذلك تنوع الاستخدام الزخرفي لألوان المينا في مجال صناعة الزجاج خاصة في العصر المملوكي "شكل ٣٨٦أ" و"شكل ٣١٢ب". (حسن، ١٩٨٤) ١٣٥ (أبو الرب، ١٩٩٥)٦٤ أما في مجال صناعة الخزف، استخدمت الأكاسيد المعدنية مع المينا القصديرية لابتكار أسلوب زخرفي جديد هو التلوين والتزيين بـ"البريق المعدني"، للحصول على درجات مختلفة من الألوان كاللون الذهبي والأحمر والأصفر الضارب للخضرة والبني واللون النحاسي. (بهجت، ٢٠٠٣)١٦ وفي تلوين معظم الصناعات الزجاجية. فاللون الأزرق ينتج من أكسيد النحاس، والعنبري (اصفر مائل للحمرة) من أكسيد الحديد "شكل ٣٨٦ب"، والبنفسجي من أكسيد المنجنيز، والوردي من أكسيد الماغنيسيوم. (حميد وآخرون، ١٩٩٢) ١٤٠،١٦٤،١٦٥

١. العناصر الزخرفية في الحضارة الإسلامية

تعد فنون الحضارة الإسلامية قمة من قمم أنماط الإنتاج الفني العالمي. وتشكل الزخرفة دورا أساسيا في الفن الإسلامي فهي تعد احد العوامل التي ساعدت على ربط ووحدة مختلف القطاعات الفنية. فالفن الإسلامي فن لا يعبر عن الشكل أو الصيغة بل يعبر عن أنماط زخرفية متنوعة. (الألفي، ١٩٨٤)٦ (فراج، ١٩٩٨)٥
وتمثل الطبيعة- كما ذكرنا سابقا- الملهم الأول لفنان الحضارة الإسلامية. وهي إلى جانب العقيدة تشكل الإطار العام الذي يحكم التعبير الفني لهذه الحضارة، والذي يتمثل من خلال مجموعة من المفردات الطبيعية والتجريدية سواء هندسية أو نباتية وغيرها بالإضافة إلى الكتابات والرموز.
وقد امتد الطابع الزخرفي للفن الإسلامي وبشكل واضح إلى مجال فن العمارة، حيث يعتمد البناء المعماري في الحضارة الإسلامية على مجموعة من المفردات أو العناصر التي تتفاعل مع بعضها البعض وفق بناء وتنظيم هندسي خاص. (الباشا، ج١، ١٩٩٩)٩٩،١٥٣ والتي تجمع ما بين البعد الوظيفي والبعد الجمالي لها. وقد خلص بعض المؤرخين والباحثين في الفن الإسلامي إلى تصنيف العناصر الأساسية في مجال فن العمارة ضمن مجموعة الزخارف الإسلامية. وتعرف هذه الفئة بالعناصر المعمارية الزخرفية كالأعمدة والتيجان والعقود والمقرنصات والمزررات والحنيات وغيرها. (الشهباني، ١٩٩٦) ٩،١٠

تناولت الكثير من الدراسات التاريخية جانب تحديد أصول الفن الإسلامي، للوقوف على أبعاد تأثر الفن الإسلامي بالحضارات السابقة له، والذي نلمسه بوضوح- كما أوردنا سابقاً في الملامح الفنية الأولى للحضارة الإسلامية. وقد خلصت هذه الدراسات إلى عرض وتصنيف الزخارف الإسلامية وفق رؤية خاصة من خلال عرض مراحل انتقالها وتطورها. وهذا التصنيف يشابه إلى حد كبير التصنيف

الذي اعتمده "شافعي"- والذي سبق ذكره- في تقسيم زخارف الفن الإسلامي. وعليه، يمكن تقسيم مراحل تطور التكوينات الزخرفية إلى ثلاث مراحل أساسية، هي: (Bear,1998)7
١- مرحلة التكوين (Formative phase): وتمتد من القرن السابع الميلادي (٧م) إلى أوائل القرن العاشر الميلادي (١٠م). وهي المرحلة التي تأثر فيها الفن الإسلامي ببعض العناصر الزخرفية من فنون الحضارات السابقة له.
٢- مرحلة الدمج (Integration phase): وتمتد من القرن العاشر الميلادي (١٠م) إلى أوائل القرن الثالث عشر الميلادي (١٣م). وهي المرحلة التي تم فيها دمج المفردات الزخرفية المختلفة ذات الأعراق المختلفة (الحضارات السابقة) واستخلاصها لتكوين وابتكار مفردات زخرفية موحدة ومتكاملة ذات طابع إسلامي فريد.
٣- مرحلة الختام (Final phase): وتمتد من القرن الرابع عشر الميلادي (١٤م) إلى القرن السابع عشر الميلادي (١٧م). وتعرف أيضا بمرحلة النضج، وهي المرحلة التي تمثل أزهى عصور الفن الإسلامي حيث بلغت عندها فنون الحضارة الإسلامية أقصى الدرجات في التميز وتكوين الطابع الخاص "مع ظهور بعض التأثيرات الصينية والمغولية". (شافعي، ١٩٩٧٠)٢٢٥،٢٢٦

وتعتمد الحضارة الإسلامية في تكويناتها الفنية على مجموعة من العناصر (الوحدات) الزخرفية المختلفة، والتي قد تم تناولها وفق رؤى فنية ومفاهيم دينية وفلسفية ونظم جمالية خاصة. واهم ما تميزت به العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي هو، "الميل إلى التجريد وعدم الالتزام إلى حد ما بالأشكال الطبيعية، والتحرر من نقاط وقيود البداية والنهاية فهي في استمرارية لانهائية". (يسري،٢٠٠٣)[٨٦] وتتمثل العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي في كل من:

أ. العناصر الهندسية

يعد الطابع الزخرفي الهندسي في ظل الحضارة الإسلامية ذو أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها. "وحيث أن الفن الإسلامي يقوم على التعبير عن الجوهر فقد لذا اتجه الفنان إلى الهندسة والتجريد في ابتكار معظم صياغاته الزخرفية. (زينهم،٢٠٠١)[١١٣،١١٢]
وإذا كانت فنون الحضارات القديمة قد استخدمت الزخارف الهندسية في صياغة تكويناتها إلا أن الفن الإسلامي تميز عنها بصياغات زخرفية على درجة كبيرة من التطور تمتاز بالتشابك والتعقيد وفق نظم وعلاقات متنوعة.
استخدم الفنان في العصر الإسلامي كل من النقطة والخط كوحدة زخرفية في بعض تشكيلاته وأعماله الفنية حيث استطاع إبراز خصائصها وتأثيراتها الزخرفية. ويظهر ذلك بخاصة في العصور الإسلامية الأولى، حيث اعتمد الفنان في العصور الأولى في تكويناته الزخرفية على تكرار مجموعة من النقط تكرار بسيطا غالبا ضمن كنار أو شريط في زخرفة الجدران والأفاريز والأواني وغيرها، وذلك أما في صياغتها وشكلها التقليدي "شكل ٣٨٧" أو على شكل حبيبات (دوائر) صغيرة كاملة الاستدارة، أو على شكل حبيبات مثقوبة تشبه القرص، وقد عُرف هذا الأسلوب بزخرفة "الأقراص المثقوبة" "جدول ٣٥/١-٢" و"شكل ٢٩٣"، (شافعي، ١٩٧٠)[١٧٨،١٧٧] وتُظهر هذه التصميمات قدرة الفنان على الاستفادة من النقط بإحداث تأثير زخرفي- من خلال أسلوب الحفر- في زخرفة العناصر الزخرفية من الداخل خاصة النباتية منها. وقد شاع هذا الأسلوب الزخرفي في العصر العباسي في طراز سامراء. كما وقد استمر استخدم الفنان للنقط على مر العصور في زخرفة الأفاريز وجدران المباني وأيضا الحشوات الجصية المفرغة المعشقة بالزجاج الملون "شكل ٣٨٨" و"شكل ٣١٧ب"، والحشوات الخشبية "شكل ٣٨٩أ" و"شكل ٢٩٨أ"، والحشوات الرخامية "شكل ٣٨٩ب"، و حيث صاغها ضمن تكويناته الزخرفية، إلا أنها في الغالب كانت تصاغ ضمن شريط أو كنار زخرفي يحيط بمعظم هذه التكوينات. كما استخدم النقط أيضا في تزيين بعض الكنارات القائمة على الخطوط الهندسية كالخطوط المنكسرة "جدول ٣٥/٣-٤" والأشكال الهندسية والوحدات الهندسية المبتكرة "جدول ٣٥/٥-٦" و"شكل ٢٩٤"، كما واستخدمت النقطة أيضا في زخرفة الأواني "شكل ٣٩٠" وشبابيك القلل♦ "شكل ٣١١" والملابس

♦ شبابيك القلل، هو الجزء الموجود داخل القلة بين رقبتها وبدنها، الهدف منه تنظيم تدفق المياه عند الشرب. وتعد زخرفة شبابيك القلل احد الميادين الفنية التي تميزت بها مصر في العصر الإسلامي. وتعتمد الزخرفة على أسلوب التخريم من خلال الوحدات الزخرفية المختلفة، مما يحدث تأثيرا يشبه الدانتيلا. وتنسب زخارف شبابيك القلل إلى كل من العصر الفاطمي والايوبي والمملوكي. (الألفي، ١٩٨٤)٢٧١

وبعض أجساد الوحدات الزخرفية الحيوانية والطيور. (علام، ١٩٨٩)[٩٥،٨٦] بالإضافة إلى ذلك استطاع الفنان الجمع بين النقط كوحدة زخرفية جمالية وزخرفة "الجدائل" حيث نلاحظ قدرة الفنان على توزيع النقط ضمن الشرائط المجدولة بشكل جمالي وخاصة في مجال تزيين وتذهيب المصاحف. وغالبا ما تصاغ مثل هذه النقط باللون الذهبي والأبيض إلى جانب الأحمر والأزرق "شكل ٣٩١". **(Wilson, 1998)**[53]

وبالنسبة للخطوط، فقد استخدم الفنان أنواع الخطوط المختلفة المستقيمة بأنواعها والمنحنية بأنواعها على مر العصور الإسلامية، والتي غالبا ما كانت تصاغ في شريط زخرفي يحيط بالتكوينات الزخرفية في معظم مشغولاته الفنية كما في "جدول ٧/٣٥-٢٢/١٤-٢٥"، ويمثل مجموعة من التكوينات الزخرفية البسيطة القائمة على الخطوط بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية وفق نظم تكرارية مختلفة يخضع بعضها إلى التبادلات اللونية. كما برع الفنان في استغلال هذه الخطوط مع الزوايا لابتكار تكوينات زخرفية هندسية متعددة. ويمثل هذا الأسلوب – الجمع بين الزوايا والأقواس في التشابك الهندسي- الظاهرة الأولى التي اتسمت بها الزخارف الهندسية الإسلامية. (أبو الرب، ١٩٩٠)[٢١] وحيث أن الزخارف الهندسية كما يذكر "برجوان" (Bourgoin) "تقوم في الغالب على عنصرين هندسيين هما، الخط والزاوية"، (المنياوي، ١٩٨٠)[٩٦] فقد استخدم الفنان في صياغة معظم تكويناته الزخرفية التقسيمات الهندسية القائمة على توزيع مجموعة من الخطوط المتنوعة والزوايا والأشكال الهندسية- إلى جانب الوحدات المعمارية الزخرفية- وذلك في زخرفة واجهات وجدران المباني والمحاريب وفي زخرفة المخطوطات. ففي العصور الأولى استخدمت الوحدات الزخرفية الهندسية المختلفة (من نقط وخطوط وأشكال) كوحدات ثانوية غالبا كإطارات وذلك في تقسيم وتحديد المساحات المشغولة بالوحدات الزخرفية الأخرى من نباتية وهندسية وحيوانية، (أبو الرب، ١٩٩٠)[٢١] ويظهر ذلك جليا في العصر الأموي في كل من واجهة قصر "المشتى" "شكل ٢٨٧" وواجهة قصر "الحير الغربي" "شكل ٣٩٢" ويقوم التكوين الزخرفي العام في هذه الواجهة على عدد من النظم التكرارية المختلفة وفق تقسيمات رئيسية خاصة من خلال مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية كالدوائر والمعينات والمستطيلات إلى جانب الأعمدة والعقود. وفي "شكل ٣٩٣أ،ب" حيث نلاحظ تكوينات زخرفية متنوعة تقوم على مجموعة من الزخارف كالمعينات والمستطيلات والدوائر والأقواس والخطوط والروزيت ووحدات نباتية مجردة وذلك وفق تقسيمات هندسية خاصة ونظم تكرارية، بالإضافة إلى الأعمدة الكأسية و زخرفتها بمجموعة من الخطوط المائلة كما في "شكل ٣٩٣أ". كما نلاحظ التطور في صياغة وكيفية توزيع الزخارف داخل التكوين بين المحرابين.

أما في العصر العباسي فيعد طراز "سامراء الثالث" البداية الفعلية لتطور الزخارف الهندسية، حيث استطاع الفنان حينها ابتكار العديد من الصياغات الزخرفية الهندسية وفق نظم بنائية مبتكرة ومركبة. ففي مجال العمارة، نلاحظ قدرة الفنان على إيجاد الحلول والصياغات الهندسية الزخرفية المبتكرة، والتي تظهر من خلال استخدام أسلوب وطريقة البناء بالطوب الآجر، لإحداث تأثير زخرفي على السطح الخارجي للمباني والأبراج. ويظهر ذلك في "شكل ٣٩٤" الذي يمثل استخدام زخارف الآجر ذات الأشكال الهندسية من مستطيلات ودوائر وفق بنائيات ونظم تكرارية خاصة لزخرفة واجهات المباني. ويُظهر التكوينان قدرة الفنان على تطوير وابتكار تشكيلات زخرفية مختلفة تقوم على شبكيات ونظم وأوضاع تكرارية متنوعة. (أبو الرب، ١٩٩٠)[٢١] (علام، ١٩٨٩)[٩٦]

كما وقد برع الفنان عبر العصور الإسلامية المختلفة في تطوير نوع من الزخارف الهندسية قائم على الخطوط المنكسرة، حيث ظهر في العصر المملوكي خاصة في مجال صناعة المنسوجات أسلوب زخرفي جديد قائم على صياغة العناصر ضمن التكوين الزخرفي وفق أسلوب الخط المنكسر "شكل ٣٩٥أ". وقد انتقل هذا الأسلوب الزخرفي الجديد بعد ذلك إلى أوروبا وعُرف باسم غرزة "هولباين" (Hans Holbein). ثم تطور هذا الأسلوب الزخرفي عبر مراحل مختلفة حيث استطاع الفنان ابتكار صياغات زخرفية متنوعة قائمة على الخطوط المنكسرة إلى جانب بعض الأشكال الهندسية والعناصر الزخرفية المجردة، والتي شاع استخدامها في كل من العصر السلجوقي والعصر العثماني وذلك في زخرفة الابسطة والسجاجيد على وجه خاص، ويتضح ذلك في كل من "شكل ٣٩٥ب" والذي يُظهر تكوينات زخرفية مختلفة قوامها النظام الخطي المنكسر وتتميز بتنوع الوحدات الزخرفية ونظم التكرار والإنشاء من كالتماثل والتراكب وأيضا التنوع والتباين في المجموعات اللونية، و"جدول ٣١" ويمثل

وحدات زخرفية متنوعة قائمة على الخط المنكسر وتستخدم غالبا في مجال صناعة النسيج في بعض العصور الإسلامية. (علام، ١٩٨٩) ٢٩٧ (كونل، ١٩٩٦) ١٧٠ (دايماند، ١٩٨٢)٢٥٧

واستخدم الفنان في الحضارة الإسلامية ما يعرف بزخرفة "الجدائل" (guilloche)، وهي عنصر زخرفي عرف في فنون الحضارات القديمة، قوامه الشرائط أو الخطوط القائمة على التضافر، إلا انه تناولها بأسلوب زخرفي مبتكر ومتطور حيث استطاع التنويع والتطور تدريجيا في صياغاتها ونظمها البنائية، من صياغات زخرفية بسيطة قائمة على تضافر خطين إلى الصياغات المعقدة ومنها إلى الأكثر تشابكا وتعقيدا في نظامها البنائي والقائمة على نظم تكرارية وشبكيات خاصة. (يسري،٢٠٠٣)١٠٦ (الألفي، ١٩٨٤)١٦٢ وقد أضحت عنصرا زخرفيا هاما وسمة من سمات الفن الإسلامي كما في "شكل ٣٩٦أ،ب" و"جدول ١٥/٣٥-٢١-٢٦/٢١". ويمثل "شكل ٣٩٦أ،ب" مجموعة من التكوينات الزخرفية المتنوعة القائمة على التنوع في صياغة وبنائيات زخرفة "الجدائل" والتي تظهر قدرة الفنان في تطوير عناصره الزخرفية وتشكيلاته الفنية والتي تتدرج من الجدائل البسيطة (تضافر خطين أو أكثر) إلى التكوينات المعقدة التي تقوم على تضافر الجدائل مع بعض الأشكال الهندسية المغلقة. فنلاحظ في "شكل ٣٩٦أ" (اليمين/الشكل الثاني) تكوين قائم على تكرار بسيط قائم على تضافر خطين مستقيمين مع تساوي المساحات والفواصل الزمنية التكرارية بينما (اليمين/الشكل الثالث والرابع) تكرار متبادل قائم على تضافر خطين مستقيمين مع عدم تساوي المساحات والفواصل الزمنية التكرارية، ونلاحظ في (الأوسط/الثالث) تضافر الخطوط مع شكل هندسي مغلق وفق مسافات معينة مما أحدث نوع من التكرار المتبادل. وفي "شكل ٣٩٦ب" نلاحظ تكوينات زخرفية قائمة على تنوع النظم التكرارية والتبادلات اللونية والتنوع والتباين في المجموعات اللونية. كما وقد عمد الفنان إلى تطوير زخرفته وذلك كما في "شكل ٣٩٧" حيث عمد إلى استخدام الخطوط المنحنية وفق أسلوب التضافر بصياغات متنوعة وأطوال وسماكات خطية مختلفة، حتى أن بعضها يخضع إلى تلاحم وتماس كلي بين الخطوط المتضافرة. وقد كان الفنان يصوغ وحدة "الجدائل" الزخرفية أما مفردة أو ضمن تكويناته الزخرفية الأخرى وذلك في تزيين جدران المباني والتحف والأواني والمصاحف والأعمدة والقباب "شكل ٣٩٨" والمآذن وغيرها.
وقد استخدم الفنان في العصر الإسلامي أيضا نوع آخر من زخرفة "الجدائل" قائم على تضافر وتشابك وتقابل الخطوط مع بعضها لتكوين عقدة يسهل حلها، يُعرف بزخرفة "الانشوطة" (Noeud-Bouck) أو بزخرفة "المشبكات". وهي زخرفة ترجع إلى العصر البيزنطي. (يسري،٢٠٠٣)١٠٥ كما تعرف أيضا في بعض الأحيان بزخرفة "الميم" ويرجع ذلك إلى التشابه بين العقدة التي تكونها الزخرفة وشكل حرف "الميم". (موافي،٢٠٠٢)٣٨ كما في "شكل ٣٩٩أ،ب" حيث نلاحظ في "شكل ٣٩٩أ" تكوين زخرفي قائم على الجمع بين زخرفة "المشبكات" ومجموعة من العناصر النباتية. وتمثل "المشبكات" هنا تضافر مجموعة من الخطوط المستقيمة بحيث تتخذ هيئة معينات متداخلة مكررة بالتصغير إلى الداخل. ويمثل "شكل ٣٩٩ب" (الأعلى) "مشبكات" ذات تكرار متبادل ذو اتجاه عكسي تارة لأعلى وتارة لأسفل قائم عل تضافر الخطوط المنحنية والدوائر، ويمثل (الأسفل) "مشبكات" قائمة على تكرار مجموعة من الخطوط المتضافرة وفق أبعاد وفواصل مختلفة مما أوجد تكرارا متبادلا بين وحدتين من "المشبكات" على طول الشريط الزخرفي.

وفي مجال الأشكال الهندسية بلغ الفن الإسلامي عبر العصور المختلفة مرتبة لا يدانيه فيها أي فن آخر، حيث تعد الأشكال الهندسية وما ينتج عن صياغاتها وتوزيعها من أشكال وتركيبات متتالية متتابعة، أو تشكيلات ضمن مربعات ومثلثات ودوائر تولد صياغات متنوعة من النجوم السداسية والثمانية وغيرها إلى جانب ما ينشأ بين تفاعلها من وحدات زخرفية، احد أهم وابرز السمات الفنية في الحضارة الإسلامية. "وتُعرف هذه الزخارف أيضا بالزخارف التسطيرية المزواة". (غالب، ١٤١٧)٥٣
فاستطاع الفنان من خلال الأشكال الهندسية المختلفة – لاسيما الدائرة والمربع والمثلث- صياغة العديد من الأشكال والشبكيات والتكوينات الزخرفية المركبة والمتنوعة، والتي تتسم بالانتشار والتوالد والتعقيد معتمدة على تفاعل الأشكال الهندسية والخطوط والزوايا وفق نظم تكرارية وعلاقات إنشائية تحكمها قوانين رياضية. (يسري،٢٠٠٣)٢٦٠ كما وقد برع في توظيف هذا النوع من الزخارف (التكوينات

الزخرفية القائمة على التقسيمات والشبكيات الهندسية) في مختلف مجالاته ومشغولاته الفنية وذلك من خلال العديد من التقنيات والأساليب والخامات المتنوعة، حيث استخدمها في زخرفة النوافذ كما في "شكل ٤٠٠أ،ب" و"شكل ٢٩٥أ" ويمثل "شكل ٤٠٠أ" نافذة جصية تزين الجدار الخارجي لجامع "احمد بن طولون" حيث نلاحظ تكوين زخرفي قائم على شبكية قوامها مجموعة من الخطوط والدوائر المتقاطعة والمتداخلة وفق نظم تكرارية متوالية في صفوف، وقد نتج عن تفاعل العناصر صياغات هندسية مبتكرة على هيئة أشكال نجمية وسطها وحدة نباتية كأسية محصورة، بينما يمثل "شكل ٤٠٠ب" رسم تخطيطي وتحليلي يبين تفريغ للشبكية الهندسية المستخدمة في صياغة إحدى التكوينات الزخرفية لـ"شمسيات" الجامع، ونلاحظ ما تقوم عليه الشبكية من تفاعلات وتكرارات متوالدة مختلفة قائمة على التقاطع والتضافر لمجموعة من الدوائر والأقواس المختلفة الأحجام. ويعرف هذا النوع من الزخارف بزخارف "الشمسيات" وهي عبارة عن تكوينات زخرفية تغطي النوافذ غالبا ما تكون مصنوعة من الرخام أو النحاس أو الحجر أو الجص ثم زيد عليها بعد ذلك التعشيق بقطع الزجاج الملون. وتمثل "شمسيات" جامع "ابن طولون" أقدم مثال على هذا النوع من الزخرفة. (شافعي، ١٩٧٠)٢١٤ وتعتقد الباحثة أن أقدم مثال لهذا النوع من زخارف "الشمسيات" (grilleswindow) يرجع إلى العصر الأموي كما في قصر "خربة المفجر" كما في "شكل ٢٨٨". ويمثل "شكل ٤٠١أ" تكوينات زخرفية متنوعة لـ"شمسيات" قائمة على تفاعل مجموعة من الوحدات الهندسية كالمثلثات والمربعات والدوائر بالإضافة إلى الأشكال النجمية وفق شبكيات وقوانين ونظم تكرارية متنوعة. كما استخدم هذه الزخارف أيضا في زخرفة الأواني "شكل ٤٠١ب" حيث نلاحظ تكوين زخرفي قائم على تشابك مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية وفق نظم تكرارية متوالية وتباين في المجموعات اللونية.

كما عمد الفنان أيضا منذ العصور الإسلامية الأولى إلى استخدام أسلوب التعشيق في صياغة بعض تكويناته الزخرفية. وتمثل فسيفساء قصر "خربة المفجر" القائمة على تعشيق مجموعة من القطع الخزفية الصغيرة وفق نظم من التكرارات والتبادلات اللونية المختلفة أقدم مثال على ذلك كما يتضح في "شكل ٤٠٢أ". كما ويمثل "شكل ٤٠٢ب" أسلوبا خاصا قائما على التعشيق ابتكره الفنان في زخرفة الجدران خاصة "الوزرات"، حيث عمد في ابتكار تكويناته الهندسية إلى استخدام الرخام المشقوق (شق الرخام وإظهار ما بداخله من تجزيعات وخطوط طبيعية هندسية متنوعة) وتوزيعه وفق نظام تكراري معين للحصول على تماثل زخرفي وقيم جمالية وذلك من خلال تجزيعاته الطبيعية. ويقوم هذا الأسلوب الزخرفي على تلاحم مجموعة من القطع الرخامية الكبيرة يمثل كل منها (ربع) بحيث تتلاقى تجزيعات الرخام في المجموعة الواحدة (الأرباع) مع بعضها البعض. (الألفي، ١٩٨٤)١٦٢ ويعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفي يرجع إلى الطراز البيزنطي. (Hillenbrand, 1999)[25,26]

هذا، وقد ساهم أسلوب التعشيق والتطعيم في تطور التكوينات الزخرفية القائمة على التقسيمات والشبكيات الهندسية. (وارد، ١٩٩٨)١٠٩ حيث استطاع الفنان ابتكار أسلوب زخرفي قائم على تعاشق وتناوب الاحجار الملونة والتي تعرف بـ"المداميك" في صفوف أفقية. ويعرف هذا الأسلوب الزخرفي بزخارف "الأبلق"، والتي تستخدم غالبا- كما ذكرنا سابقا- في زخرفة واجهات المباني والمساجد كما في "شكل ٤٠٣" و"شكل ٣٠١أ". (شافعي، ١٩٧٠) ٢٠٩،٢١١ (الشهباني، ١٩٩٦) ١٥

كما عمد إلى ابتكار أسلوب زخرفي آخر قائم على البلاطات الرخامية المعشقة وفق تكوينات زخرفية هندسية متعددة الألوان وذلك في تزيين وزخرفة الأرضيات وتغشية الجدران بالحشوات وبخاصة الوزرات (Dado) وكان غالبا ما يستخدم الرخام الملون وفق مجموعات لونية خاصة مثل (الأبيض والأحمر والأصفر) أما تكرار أفقي أو رأسي بالتبادل أو وفق مربعات شبكية متبادلة أو ضمن تكوينات هندسية مبتكرة قائمة على تنوع الوحدات الهندسية الزخرفية وتنوع النظم التكرارية والإنشائية مما يحقق تأثيرا إيقاعيا متناغما وقيمة جمالية عالية. (الألفي، ١٩٨٤) ١٩٦،٢٠٦ (حميد وآخرون، ١٩٨٢)٨٦،٧٧ ويتضح ذلك في كل من "شكل٤٠٤، ٤٠٥أ،ب" حيث نلاحظ قدرة الفنان على تقسيم مساحاته وتوزيع تشكيلاته الهندسية الزخرفية وفق نظم تكرار وتبادلات لونية متنوعة، كما نلاحظ التنوع في صياغة شبكياته وتكويناته من تبادل في مساحات لونية خالية إلى توزيعات قائمة على الأشكال الهندسية من مستطيلات ومربعات إلى توزيعات قائمة على صياغات هندسية ونباتية مبتكرة. كما ويمثل "شكل ٤٠٦أ،ب"

مجموعة من التكوينات الزخرفية القائمة على التقسيمات والشبكيات الهندسية المتنوعة وفق أسلوب التعشيق والتطعيم والتي استخدمها الفنان في زخرفة بعض المشغولات الفنية.

كذلك، ابتكر الفنان في العصر الإسلامي بعض التكوينات الزخرفية القائمة على الوحدات الزخرفية النجمية كالنجمة السداسية والنجمة الخماسية. (علام، ١٩٨٩)[٩٥] كما في "شكل ٤٠٧أ" ويمثل تكوينات زخرفية لحشوات خشبية مزخرفة بنجوم سداسية وأشكال هندسية وكتابات كوفية مزهرة و"أرابيسك". وتعد الزخارف القائمة في بناءها على الوحدات النجمية كالنجمة السداسية والنجمة الخماسية، أولى الصياغات الزخرفية لأسلوب زخرفي فريد ومبتكر تبلور وتطور عبر العصور، وعُرف لدى علماء الآثار والفنون بزخرفة "الطبق النجمي" (Star Pattern)، حيث أنها تتخذ هيئة طوق دائري. وتعد هذه الزخارف من ابرز التكوينات الهندسية الإسلامية وأكثرها دقة وتعقيدا وتشابكا، حتى أضحت من أهم السمات الفنية المميزة لفنون الحضارة الإسلامية.
وتقوم وحدة "الطبق النجمي" على أسس علمية وقوانين رياضية وقياسات احكم تطبيقها وفق نظم وبناء هندسي متقن، حيث يتكون "الطبق النجمي" من عدة أجزاء ذات ترتيب هندسي خاص هي، "الترس" ويمثل النجمة التي تتوسط الطبق وتشع منها باقي الأجزاء، وتحدد رؤوس الترس عدد المفردات المحيطة به، حيث يحيط بـ"الترس" وحدات "الكندة" و"اللوزة". تمثل "الكندة" الجزء الكبير الحجم، وتمثل "اللوزة" الجزء الأصغر حجما من "الكندة". و"الكندة" شكلها سداسي غير منتظم تتناسب في عددها مع عدد "اللوزة"، وكل من "الكندة" و"اللوزة" يتفق عددها مع عدد فصوص "الترس". وهناك "بيت الغراب" شكل هندسي ثلاثي الأضلاع. و"التاسومة" وحدة هندسية تتخذ شكل نجمة سداسية أو دائري مسنن الأطراف يحيط به شكل ثماني الأضلاع. وهناك "النرجسة" و"السقط" و"غطاء السقط" و"المخموسة" "جدول ٣٢". كما وتتميز زخرفة "الطبق النجمي" بتنوع صياغاتها وعدد فصوصها (فصوص أو أجزاء الترس)، فمنها ما يتكون من ستة (٦) أو ثمانية (٨) فصوص، ومنها ما يتكون من اثني عشر (١٢) أو أربعة عشر (١٤) فصا، وقد يصل بعضها الآخر إلى ستة عشر (١٦) فصا.
كما وتعد وحدة "الطبق النجمي" السداسي الزخرفية أولى هذه الأشكال بالإضافة إلى "الطبق النجمي" الثماني، حيث ظهر استخدامهما في كل من العصر الأيوبي "شكل ٤٠٧ب" حيث نلاحظ تكوين زخرفي لإناء خزفي قائم على شبكية متوالية ومتداخلة قوامها النجوم و"الطبق النجمي" السداسي. والعصر الفاطمي على كل من، محراب السيدة "رقية" بمصر، والمنبر الخشبي الخاص بالحرم الإبراهيمي في فلسطين. وقد بلغت زخرفة "الأطباق النجمية" أوج تطورها في العصر المملوكي "شكل ٣٠٧أ" وذلك من حيث التنوع في النظم البنائية والصياغات الزخرفية و التركيبات اللانهائية واستمرت عبر العصور المختلفة، وكانت غالبا ما تزخرف مفرداتها بتكوينات زخرفية نباتية مجردة من فروع وأوراق صغيرة تمثل "الأرابيسك".
هذا، وقد استخدمت زخارف "الطبق النجمي" في معظم مجالات الفن في العصر الإسلامي كالعمارة (جدران وواجهات العمائر والأسقف والأرضيات والقباب والزخارف الجصية) "شكل ٤٠٨أ" و"شكل ٣٣٧اليمين/٣٦٩أ/٣٧٠"، وأشغال الخشب (كالمنابر وكراسي المصحف وغيرها) "شكل ٤٠٨ب"، وأشغال المعادن (كالقناديل والصناديق والمحابر والأبواب) "شكل ٤٠٨ج"، والتحف الزجاجية والخزفية، وفن التذهيب حيث استخدمت بكثرة في تزيين المصاحف خاصة الصفحات الأولى وأوائل السُّوَر، وفن المخطوطات حيث استخدمت في زخرفة التكوينات الفنية والثياب الخاصة بالعناصر الآدمية. (أبو الرب، ١٩٩٠)[١٤،٢٧٤،٢٤،٢] (المنياوي، ١٩٨٠) ١٠١،٩٧،٩٦
وتعكس الأشكال في كل من "جدول ٣٥/٣٥-٤٥" والأشكال السابقة و"شكل ٣٠٥" قدرة الفنان في العصر الإسلامي على تطوير وصياغة العديد من الشبكيات والتشكيلات الزخرفية الهندسية المبتكرة والقائمة على تفاعل الأشكال الهندسية والخطوط المختلفة والزوايا وفق نظم وتركيبات تكرارية متوالية وعلاقات إنشائية. كما عمد الفنان إلى استخدام هذه التشكيلات كشبكيات أساسية تارة وشبكيات ثانوية تارة أخرى، وذلك في زخرفة أعماله في مختلف مجالاته الفنية من عمارة وفنون تطبيقية. كما نلاحظ في هذه التصميمات كيف عمد الفنان في كثير من الأحيان إلى المزاوجة بين أكثر من عنصر زخرفي في صياغة محكمة ووحدة فنية وجمالية عالية.

واستطاع الفنان في العصر الإسلامي أيضا ابتكار عنصر زخرفي هام يعرف بـ"المفروكة" والذي يعد احد أهم المعالم الأساسية في فنون الحضارة الإسلامية.
و"المفروكة" نوعان مفروكة مائلة ومفروكة قائمة. وهي عبارة عن شكل مركب من خطوط مستقيمة داخل مربع تنشا من ثلثي أضلاع المربع، أما عند زاوية ميل (١٢٠°، ٦٠) بحيث تشكل امتداد هذه الخطوط مربعا داخليا مركزيا مائلا. أو عند زاوية قائمة (٩٠°) بحيث تشكل امتداد هذه الخطوط مربعا داخليا مركزيا قائما أو معتدلا "شكل ٤٠٩أ". ويرجع عدد من الباحثين اصل شكل "المفروكة" إلى الصليب المعكوف أو وحدة "المصلبات" والذي ظهر في فنون بعض الحضارات القديمة. كما وقد ظهرت في العصور الإسلامية المبكرة وحدة "المصلبات" الزخرفية في العصر الأموي من خلال تكوين زخرفي يزين قطعة خزفية عثر عليها بإيران، يحوي أربعة عناصر في علاقة ترابطية تشبه نظام "المفروكة" "شكل ٤٠٩ب" ومن خلال فسيفساء قصر "خربة المنية" "شكل ٤٠٩ج"، كما ظهرت أيضا في العصر العباسي "شكل ٤١٠أ،ب" حيث نلاحظ دائرة مقسمة إلى أربعة أجزاء متساوية وكل ربع مقسم إلى أقسام طولية عكس الآخر، وعلى قطع من الجص في الفسطاط - كما ذكرنا سابقا- "جدول ٢٤/٤ب"، بالإضافة إلى ظهورها في العصر المغولي على بعض المشغولات المعدنية "شكل ٤١٠ج" والذي يمثل مصفوفة متوالية قائمة على التكرار المتوالد لصياغة زخرفية تمثل "المصلبات". إلا انه يعتقد أن جميع هذه الوحدات تمثل البدايات الأولى لشكل "المفروكة"، فهي أشبه بنظام المفروكة الإسلامي. وقد تناول الفنان وحدة "المفروكة" طوال العصور الإسلامية المختلفة بأنماط زخرفية متعددة مطورا في تنويعاتها سواء من ناحية النظم البنائية أو الصياغة الزخرفية، فهي قد تنشا من تلاقي أربعة خطوط، أو تلاحم أربعة أشكال، أو تلاحم أربعة أشكال مع ترك مساحة في المنتصف، أو تراكب أربعة أشكال وهكذا وفق نظم بنائية خاصة ومتنوعة. ويمثل "جدول ٣٣" مجموعة من الصياغات الزخرفية المتنوعة لوحدة "المفروكة" الزخرفية.
وقد استخدمت "المفروكة" في زخرفة الشرائط والأفاريز الجصية التي على جدران المباني والحشوات "شكل ٤١١" والتطعيم على الخشب وضمن المعالجات الزخرفية الخاصة بتزيين المشربيات. كذلك عمد الفنان إلى استخدام "المفروكة" في التكوينات الزخرفية الكتابية حيث ظهرت في التكوين المربع للخط الكوفي، حيث تعد انسب الحلول التشكيلية لزخرفة المربع الكتابي ويعرف بنظام "التربيع في الكتابات" كما في "شكل ٤١٢" حيث تظهر من خلال تكرار حرف "ميم" و"حاء" أو "ميم" و"دال".
(شافعي، ١٩٧٠)[٢١٧] (خليفة، ١٩٨٥) ١٨،٥،٤-٢٠، ٣٢-٣٥، ٧٩-٨٠، ٩٠، ٩٤
هذا، وقد ابتكر الفنان في العصر الإسلامي بعض الوحدات الزخرفية الهندسية الخاصة، والتي أطلق عليها العلماء والمؤرخين مصطلحات خاصة بها، أمثال وحدة حرف " Y " ووحدة حرف " Z " "جدول ١/٣٤-٦" ووحدة "الوطواط" الزخرفية "جدول ٧/٣٤". كذلك استطاع الفنان من خلال ممارسة الصناعات والحرف الخشبية والمعدنية ابتكار وحدات زخرفية هندسية خاصة مستوحاة من كل من نظام "الطبق النجمي" ونظام "المفروكة"، كما أطلق عليها مسميات ومصطلحات حرفية خاصة به كوحدة "المعقلي" (حشوات مستطيلة أفقية وراسية يحصر بينهما حشوات مربعة) ووحدة "مسدس التاسومة" ووحدة "مسدس دقماق" وغيرها "جدول ٨/٣٤-١٣".

كما اعتمد الفنان في العصر الإسلامي على الأشكال الهندسية المختلفة كالدائرة والمربع والمثلث وغيرها كنظام بنائي مستقل "شكل ٤١٣"- إلى جانب كونها تعد من الدعائم الأساسية الهامة في البناء الهندسي لتكوين معظم الشبكيات والتكوينات الزخرفية- وعلى نظام "تربيعات" البلاط أو القيشاني، ويقصد به البلاطات الخزفية المختلفة الأحجام ذات الأشكال الهندسية المختلفة كالبلاطات النجمية والمثمنة (العصر السلجوقي) والمستطيلة والمربعة (في العصر العثماني) في صياغة العديد من تكويناته الزخرفية "شكل ٣١٨أ،ب"، والتي تستخدم في زخرفة الأسطح الداخلية للمساجد والقصور والسبل والأسطح الخارجية القباب والمآذن والمحاريب والأواني والسجاجيد وغيرها، وذلك لإبراز الأشكال الزخرفية وإعطاءها بعدا جماليا خلابا. (أبو الرب، ١٩) ١١١ **(علام، ١٩٨٩)٣٤٩ (حسن، ٢٠٠٥)[٣٤] (كونل، ١٩٩٦) ١٧٠**
كذلك استخدمت الدوائر والمعينات وغيرها كتكوين زخرفي يعرف بـ"الجامات" حول بعض العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية والطيور بالإضافة إلى العناصر الآدمية، وهي تمثل إحدى سمات

الزخارف الهندسية الإسلامية. و"الجامة" (medallion) عنصر زخرفي عبارة عن مجموعة الرسوم والعناصر و الأشكال الهندسية التي تكوِّن وحدات بيضاوية الشكل (أحيانا مدبب الأطراف) أو مستديرة أو مثمنة والتي تظهر غالبا في زخارف المنسوجات والمعادن "شكل ٤١٤" و"شكل ٣٢٧ج،د/٣٧٩أ". (علام، ١٩٨٩)[٨٦،٢٨٩،٩٥] (حسن، ١٩٨٤)[٣٠] وغالبا ما تتوسط مساحة التكوين جامة رئيسية مزخرفة بتوزيعات نباتية من زهور وأوراق وبعض الوحدات الحيوانية أو موضوعات مناظر الصيد ويظهر ذلك خاصة في القرن السادس عشر. (ديماند، ١٩٨٢)٢٧٨ (كونل، ١٩٩٦) ١٧٤،١٧٦
كما واستفاد الفنان من تنوع واختلاف الأشكال الهندسية فعمد إلى توظيفها وابتكار ما يعرف بنظام أو أسلوب "الخرط"، وهو نظام هندسي قائم على نحت أو خراطة تكعيبات أو أشكال مخروطية أو كرات خشبية (تُعرف في مجملها "برامق" (عبدالغني، ١٩٩٣)١٤٠) ذات زوايا وفواصل يرتبط بعضها ببعض وفق نظام التعشيق. وقد استخدم هذا النظام وفق أسلوب فني خاص قائم على شبكيات ونظم بنائية وتكرارية مختلفة، في صياغة تكوينات زخرفية متنوعة وذلك لزخرفة وتزيين المشغولات الفنية كالمشربيات ♦ (Treillis) (Lattice Windows) "شكل ٤١٥" والمنابر وكراسي المصاحف وغيرها. (علام، ١٩٨٩) [٢٨٦] (حسن، ١٩٨٤)[١٥٩]

كما وعمد الفنان في العصر الإسلامي إلى صياغة تكوينات زخرفية قوامها (الموضوعات الدينية كمناظر الحرم المكي والنبوي الشريفين) بما تحويه من عناصر هندسية، واستخدامها كوحدات زخرفية في تزيين بعض البلاطات الخزفية والمخطوطات. وهي إلى جانب قيمتها الجمالية والفنية تمتاز بأهمية تاريخية كبيرة "شكل ٣١٩". (الباشا، ج/١، ١٩٩٩)٧١ كما عمد إلى استخدام بعض العناصر المعمارية الثانوية وأثاث المساجد كـ(المحراب) و(المشكاة) بشكل مفرد أو مزدوج في تصميم السجاد كوحدة زخرفية وخاصة في العصر العثماني "شكل ٤١٦" و"شكل ٣٢٧هـ/٣٨١ج". (كونل، ١٩٩٦) ١٧٤،١٧٦
كما استخدم عنصر "الشرافات المسننة" المعماري الزخرفي كوحدة زخرفية في زخرفة جدران المباني كالوزرات والمنسوجات كالابسطة والسجاجيد خاصة في العصر الأندلسي "شكل ٣٦٩أ". بالإضافة إلى ما يحدثه استخدام العناصر المعمارية (كالمقرنصات والحنايا والأعمدة والعقود، وهما في تكوينهما غالبا يشبهان المحراب الصغير) وفق تكرار أفقي ورأسي ومائل أحيانا ومتراكب بالاتجاه العلوي من تكوينات زخرفية هندسية بديعة تزخرف السطوح وواجهات القصور والمساجد والمباني كما ذكرنا شكل سابق.

ب. العناصر النباتية

تمثل الزخارف النباتية احد ابرز سمات الفنون الإسلامية والتي لاقت اهتمام وتأمل خاص من قبل مؤرخي الحضارة الإسلامية. وتمثل الزخارف النباتية ميدانا رحبا وخصبا لدى فنان العصر الإسلامي. كما تعد مصدرا هاما يعكس ما توصل إليه الإبداع الفني في العصر الإسلامي من تكوينات وتشابكات وتفريعات ذات صياغة زخرفية فريدة لا حصر لها تعكس وحدة وتكاملا مطلقا.
"وقد اختلفت آراء الباحثين والمؤرخين حول تسمية العناصر الزخرفية النباتية التي تميز بها الفن الإسلامي، حيث أطلق عليها العديد من المسميات كزخارف "الأرابيسك" وزخارف "التوريق" بالإضافة إلى "الرقش" و"التوشيح"" ♦. (السيد، ١٩٨٧)١١-١٦ وتتمثل أهم العناصر الزخرفية النباتية في الفن الإسلامي في الآتي:

♦ "المشربيات": وهي أنواع مختلفة من الخشب المخروط المشبك، عرف منذ العصر القبطي، وهو كلمة مشتقة من (الشرب) لان الألواح الخشبية المشبكة كانت تثبت في البداية بالنوافذ حتى توضع عليها قلل الماء كي تبرد. (حسن، ١٩٨٤)١٥٩

♦ "التوريق" أسلوب فني تشكيلي قائم على الاوراق النباتية والثمار والأزهار والبراعم وفق أساليب متعددة من الفرادة والمزاوجة والتقابل والتعانق والتقاطع. (الشناوي، ١٩٨٦)٢٢٤ و"التوريق" معناه النمو والتكاثر وهو يقابل اللفظ الأوروبي "أرابيسك" في اللغة العربية. وهو مصطلح يدل على الزخرفة الإسلامية خاصة النباتية التي ابرز ما فيها هو ظاهرة النمو. ولا تزال كلمة التوريق (Atauriquos) مستعملة في اللغة الأسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة. (السيد، ١٩٨٧)١٣ ويطلق مصطلح "التوريق" أحيانا على الزخارف النباتية للدلالة على ما تعكسه من نمو وتكاثر من خلال الامتداد اللانهائي للخطوط الحلزونية والفروع النباتية. "التوشيح" هو مجموعة مكررة تملأ الفراغات تتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابكين تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيها تباينا توقيعيا. واستخدم هذا اللفظ لتمييز هذا الأسلوب عن أسلوب التوريق. (السيد، ١٩٨٧)١٤، ١٥ و"التوشيح" مصطلح زخرفي للتعبير عن مجموعة من العناصر النباتية المكررة ضمن مساحات وفق تكوين وتشابك هندسي متماثل أو منتظم تتباين فيه الحركة تباينا توقيعيا. (الشناوي، ١٩٨٦)٢٢٧ ويطلق مصطلح

- **الأرابيسك (Arabesque)**

مصطلح "الأرابيسك" مصطلح لاتيني أطلقه عدد من المؤرخين في كل من انجلترا وألمانيا وفرنسا للدلالة في الغالب على النقوش الزخرفية النباتية المحورة في الفن الإسلامي، والتي تقوم على تتابع مجموعة من التفريعات النباتية الحلزونية والمتشابكة، وغالبا ما يتصل بها مجموعة من الزهور والورقات الصغيرة. ويقابل مصطلح "الأرابيسك" مصطلح آخر مرادف له هو مصطلح "الموريسك" (Mauresque)، وقد أطلقه علماء تاريخ الفن على الفن الإسلامي في المغرب العربي وأسبانيا (العصر الأندلسي) وذلك لتمييزه عن الفن الإسلامي في المشرق. كما ويصنف بعض الباحثين زخارف "الأرابيسك" إلى نوعين رئيسيين هما، "التسطير" ويمثل الزخارف الهندسية التي ترتكز على الخطوط المستقيمة والزوايا وتعرف أحيانا بـ"الخيط العربي". و"التوريق" ويمثل الزخارف النباتية التي ترتكز على الخطوط الملتوية والدوائر والعناصر المجردة. **(حسن، ١٩٨١) ٢٥ (شافعي، ١٩٧٠)٢٦٦ (الشهباني، ١٩٩٦)١٣١ (يسري، ٢٠٠٣) ٨٩-٩٢**

وقبل الحديث عن "الأرابيسك" كنظام زخرفي فريد يقوم على نظم وبنائيات وقوانين خاصة، لابد من تناول بداياته كأسلوب زخرفي ومراحل تطوره عبر العصور الإسلامية المختلفة والتي على إثرها تشكل الكيان الزخرفي لما يُعرف اليوم بزخارف "الأرابيسك".

اتفق كثير من العلماء والباحثين في الفن الإسلامي على أن بدايات زخارف "الأرابيسك" ترجع إلى وحدة زخرفية شائعة في فنون الحضارات السابقة، وهي وحدة "المراوح النخيلية" الزخرفية (Palmettes) ♦. وتعد المراوح النخيلية وأنصافها من أوائل العناصر النباتية التي استخدمت في التكوينات الزخرفية النباتية. وعلى الرغم من اقتباس الفن الإسلامي لهذا العنصر الزخرفي من الفن الساساني، إلا أن الفنان في العصر الإسلامي استطاع تطويرها –مع غيرها من العناصر من حيث الشكل والفكر والأسلوب- والتنويع في صياغاتها وتكويناتها فاتسمت عبر مراحل عدة بالدقة والابتكار والتعقيد من كثرة تداخلاتها وتشابكها حتى غدت احد أهم السمات الزخرفية في الحضارة الإسلامية. **(الشناوي، ١٩٨٦)[٢٨] (المنياوي، ١٩٨٠)[١٢٥-١٢٠]**

استخدم الفنان المراوح النخيلية وأنصافها في بدايات العصر الإسلامي ويرجع أقدم استخداماتها إلى العصر الأموي، **(شافعي، ١٩٧٠)** [٢٢١] حيث ترى الباحثة أنها استخدمت في زخرفة بعض الألواح الخشبية التي عثر عليها في المسجد "الأقصى" "شكل ٤١٧أ" ويمثل تكوينات زخرفية متنوعة تحوي "روزيت" و"اكانثس" و"أوراق وعناقيد العنب" و"مراوح نخيلية" وأنصافها ضمن تكوين من العناصر المعمارية يمثل العقود من أقواس وأعمدة، (اليمين) نلاحظ زخارف أنصاف "المراوح النخيلية" المتشابكة ضمن قوس دائري يحيط بزخرفة "مشبكات" تتوسطها زهرة "روزيت" قريبة من الشكل الطبيعي، كذلك تظهر أنصاف "المراوح النخيلية" في الإطار الخارجي المحيط بالتكوين الثاني (اليسار). وفي (الأسفل) تكوين زخرفي قائم على الحلزونيات النباتية التي تنتهي بصياغة أخرى لـ "المراوح النخيلية". كما "ظهرت "المراوح النخيلية" وأنصافها أيضا على واجهة قصر "المشتى" وذلك في زخرفة المساحات الهندسية والكنارات الخارجية وفي زخرفة عنصر "الروزيت" من الداخل بالإضافة إلى عناصر نباتية أخرى كالاكانثس والحلزونيات النباتية وعناقيد العنب وأوراقها البسيطة والمركبة والتي تتصل نهاياتها في بعض الأحيان بمجموعة من الزهور الصغيرة "شكل ٤١٧ب"". **(شافعي، ١٩٧٠)** [٢٢١] **(السيد، ١٩٨٧)٣٥** ويمثل "شكل ٤١٨أ،ب" مجموعة من الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر "المراوح النخيلية" وأنصافها والذي يزين واجهة قصر "المشتى".

ونلاحظ في هذه المرحلة ميل الفنان إلى معالجة عناصره وصياغتها بأسلوب قريب من الشكل الطبيعي إلى جانب أسلوب التحوير والتجريد، وقدرته في إيجاد الحلول التشكيلية المتنوعة من خلال الجمع بين الأسلوبين (الطبيعي والتجريدي) في بعض تكويناته الزخرفية كما في الأشكال السابقة. **(علام، ١٩٨٩)** [٦٦] بالإضافة إلى قدرته على الجمع بين الطرز الزخرفية المختلفة السابقة ضمن تكوين زخرفي واحد. وقد

"التوشيح" للدلالة على ما تقوم عليه الزخارف من نظم تكرارية تملأ المساحات. (يسري، ٢٠٠٣) ٩٣،٩٤ أما "الرقش" فمعناه النقش والزخرفة والتزيين. (السيد، ١٩٨٧)١٤، ١٥ و"الرقش" يمثل صورتان هما "الرمي" و"الخيط". (يسري، ٢٠٠٣) ٩٣،٩٤

♦ "المراوح النخيلية" (Palmettes): ترجع هذه الوحدة الزخرفية في أصولها إلى وحدات "الانثيمون" الزخرفية حتى أنها تعرف أحيانا بـ"الانثيمون"، راجع "جدول ٢٢".

انتهج الفنان في العصر العباسي مرحلة جديدة من التطوير في صياغاته وأسلوب تناوله للعناصر الزخرفية. وتنقسم هذه المرحلة- كما ذكرنا سابقا- إلى ثلاثة طرز فنية مختلفة هي، طراز "سامراء الأول"، وتميز بالتفريعات النباتية ذات العروق الطويلة التي تمتد في انحناءات وحلزونيات، وورقة العنب الثلاثية والخماسية ذات الشكل المقعر وعنقود العنب ذو الثلاث فصوص، والمراوح النخيلية والورقة الثلاثية وعناصر كأسية مزخرفة بمعينات صغيرة غائرة. وتتميز هذه الزخارف بأنها قريبة من الشكل الطبيعي وغالبا ما يتم توزيعها وصياغتها داخل مساحات هندسية وجامات "شكل ٤١٩أ" و"شكل ٢٩٣أ". وطراز "سامراء الثاني"، واستخدمت فيه المراوح النخيلية والأوراق النباتية الدائرية مع الاحتفاظ بالأشكال الهندسية المحيطة بالتكوين. وتميزت العناصر هنا بأنها مجردة حيث يعمد الفنان إلى تطويعها ضمن الشكل الهندسي "شكل ٤١٩ب" و"شكل ٢٩٣ب" ونلاحظ في "شكل ٤٦٩ب" الحبيبات المستديرة (النقط) والخطوط والأقواس والمراوح النخيلية الثلاثية ذات النقط. وهناك طراز "سامراء الثالث"، وتميز بدرجة عالية من التجريد حيث صيغت المراوح النخيلية وأنصافها والكؤوس والتفريعات النباتية، وفق مجموعة من الخطوط والمنحنيات والالتواءات الحلزونية، و خروج العناصر النباتية من بعضها بالإضافة إلى خروج العناصر سابقا من الفروع "شكل ٤١٩ج" و"شكل ٢٩٣ج" فنلاحظ الدوائر والمراوح النخيلية الخماسية والثلاثية الفصوص ذات النقط والمراوح النخيلية ذات الالتواءات. (الشناوي، ١٩٨٦)[٢٨-٣٢] (دايماند، ١٩٨٢)[٩٣] ويعتقد أن بداية مرحلة تطوير "المراوح النخيلية" يرجع للأسلوب الزخرفي المجرد للزخارف التي تنسب إلى العصر العباسي خاصة طراز "سامراء الثالث"، والذي يعد البداية الفعلية لما عرف بعد ذلك بزخارف "الأرابيسك". (المنياوي، ١٩٨٠)[١٢٥-١٢٠] (عطية، ١٩٩٠)[١٣] ويمثل "شكل ٤٢٠، ٤٢١أ" قدرة الفنان على تطوير مفرداته الزخرفية ومنها "المروح النخيلية" من خلال معالجات متنوعة من التبسيط والتجريد لهذا العنصر الزخرفي.

من هنا، وعبر عصور مختلفة استطاع الفنان العمل على تكويناته الزخرفية واستثمار قدراته الغير محدودة في الخروج بالعناصر النباتية إلى بعد زخرفي جديد (في الفكر والصياغة والأسلوب) من خلال مجموعة من المعالجات الزخرفية على درجة بالغة من التعقيد عرفت بزخرفة "الأرابيسك". وهو أسلوب زخرفي قائم على مجموعة من الخطوط الحلزونية والتفريعات النباتية وبعض الوريقات والزهور والبراعم التي تتفاعل مع بعضها وفق نظم تكرارية وإنشائية مختلفة في اطراد وتداخل وتشابك مغلق ومفتوح وتقابل وتدابر وتماس وتراكب وتماثل ضمن قيم حركية وإيقاع واتزان ونظام منسق يدعو إلى الإغراق في التأمل والتخيل. (حسن، ١٩٨١)[٢٥] ومن أوجه تنوع زخارف "الأرابيسك" من حيث الصياغة وأسلوب التناول أن تتكون زخارف "الأرابيسك" أو "المراوح النخيلية" من فص أو فصان أو ثلاثة وأحيانا أكثر. وأن تصاغ الأغصان والأوراق أما مفردة أو مزدوجة "شكل ٤٢١ب"، وأن الأغصان قد تخرج وتلتف حول الأوراق، وقد تتفرع من الأوراق ومن بعضها البعض. وقد تطورت هذه الزخرفة بعد ذلك وأصبحت التكوينات والتشكيلات الزخرفية أكثر انسيابية ورقة وتنوعا. كما عمد الفنان في بعض الأحيان إلى استدارة أطراف العناصر واستطالة رؤوسها، والى زخرفة العناصر النباتية من الداخل بحشوات زخرفية هندسية من شبكيات متنوعة "شكل ٤٢١ج" حيث نلاحظ زخرفة المراوح النخيلية والكؤوس من الداخل بشبكيات هندسية سداسية ومثلثات وتفريعات نباتية. (السيد، ١٩٨٧)[٦٠، ٦٣، ٥١] بالإضافة إلى صياغتها في هيئات ذات أطراف مسننة ومجنحة ومختلفة الفصوص خاصة في العصر الأندلسي "شكل ٤٢٢أ" ونلاحظ تكوين قائم على التكرار بالتقابل والتماثل لزخارف "الأرابيسك" من مراوح نخيلية مجنحة ومسننة وكؤوس بعيون سفلى. (دايماند، ١٩٨٢)[١٧٧، ٢٨٨]

ومن أوجه تنوعه أيضا لتكويناته الزخرفية القائمة على "الأرابيسك" أن ظهرت طرز زخرفية أخرى وذلك في العصر العثماني تتمثل في كل من، طراز الرومي (Romi)، ولفظ "رومي" تعني في اللغة العربية "بيزنطي" أو "رومان" وهو الاسم الذي أطلقه السلاجقة على الأناضول عندما استولوا عليها. وهو اصطلاح فني أطلقه الأتراك على التكوينات من الزخارف النباتية المحورة والمجردة، والتي قد تمتزج أحيانا مع العناصر الحيوانية. وقد أطلق الأوروبيون على هذا الأسلوب الزخرفي فيما بعد لفظ "أرابيسك" "شكل ٤٢٢ب". وطراز الهاتاي (Hatayi)، لفظ تركي يطلق على منطقة التركستان الشرقية الموطن الأصلي لجميع الأتراك. وهو اصطلاح فني أطلقه الأتراك على التكوينات التي تجمع

بين الزخارف النباتية المستوحاة من الطرز الصينية والإيرانية والعناصر النباتية التقليدية "شكل ٤٢٢ج" و"شكل ٣١٨ب،٣٢٦ب". وقد مزج الفنان في الحضارة الإسلامية بين الطرازين مما أنتج تكوينات زخرفية بديعة. (Petsopoulos, 1982)[7,8] ويختلف أسلوب "الهاتاي" عن "الرومي" في أن زخارف "الهاتاي" تقتصر على وحدات الزهور والأوراق النباتية المحورة تحويرا بسيطا، أما زخارف "الرومي" فتشمل الزخارف النباتية وأحيانا الحيوانية التي قد يصعب تمييزها أحيانا لشدة تحويرها وتشابكها. (نصر، ٢٠٠٠)[٩١]

وقد استخدم "الأرابيسك" في زخرفة جدران المساجد والقصور والأعمدة والأبواب والنوافذ والمحاريب والأسبلة بالإضافة إلى المشغولات الفنية، وذلك ضمن تكوينات زخرفية مفردة أو مركبة ممتدة على الأسطح المختلفة أو ضمن تكوين هندسي أو داخل "الجامات"- وعرف هذا الطراز في العصر العثماني بـ"الشمسة" (shamsah) (Akar, 1988)[10]- أو داخل إطار هندسي دائري أو مربع أو مسدس أو نجمي الشكل. كما وقد ساهم أسلوب الحفر والتعشيق والتطعيم أيضا في تطور التكوينات الزخرفية النباتية وظهور التكوينات الزخرفية المتداخلة والمعقدة، (ديماند، ١٩٨٢)[٢٨٠،٢٨٢] (الشناوي، ١٩٨٦)[٣٢] (وارد، ١٩٩٨)[١٠٩] حيث وصل هذا الفن أوج تطوره في القطع الرخامية المزخرفة لمحراب جامع "قرطبة". (الألفي، ١٩٨٤)[٥٥] ويتضح ذلك في كل من "شكل ٤٢٣-٤٢٨أ". ويمثل "شكل ٤٢٤أ" كنار زخرفي من ثلاثة صفوف قائم على التكرار العكسي (الصف الأول والثالث) والتكرار المتبادل (الصف الثاني) لصياغات مختلفة من المراوح النخيلية أو"الأرابيسك". و"شكل ٤٢٤ب" يمثل كنار زخرفي من مراوح نخيلية مجنحة قائمة على التشابك والتراكب والتقابل والتدابر مما أحدث وحدة نباتية مجردة تحصر بداخلها صياغة أخرى من المراوح النخيلية أو الكؤوس والتي بدورها تقوم على التكرار العكسي نلاحظ التوافق والتباين اللوني داخل التكوين ويحيط بالتكوين شريط من زخرفة "الجدائل". ونلاحظ في "شكل ٤٢٤ج" تكوين زخرفي يجمع بين التشكيل الهندسي والنباتي لزخارف "الأرابيسك" و"الأرابيسك" المجنحة والخطوط الهندسية المتضافرة نلاحظ التنوع في صياغة العناصر وفق نظم التكرار والإنشاء المتنوع من تبادل وتشابك وتراكب وتماثل وتقابل وتدابر وتماس وتباينات وتبادلات لونية تحقق اتزان ونظما إيقاعية ووحدة جمالية للتكوين. وأيضا "شكل ٤٢٥" ويمثل تكوين زخرفي بديع لمجموعة مختلفة من الوحدات الزخرفية من "الأرابيسك" والعناصر والشبكيات الهندسية والكتابات وزخرفة "التجاويف" في الروزيت العلوي والمعينات والمثلثات، جميعها قائمة على توزيعات وتقسيمات هندسية متنوعة من شبكيات أساسية وثانوية وفق نظم تكرارية وإنشائية متنوعة من بسيط وتبادل وتداخل وتشابك مفتوح ومغلق وتماثل وتراكب وتصغير وتكبير وغيرها. وفي "شكل ٤٢٧" نلاحظ تكوين زخرفي من "الأرابيسك" داخل "جامة" دائرية تتفاعل فيه المراوح النخيلية وأنصافها أو الكؤوس وأنصافها وفق نظم تكرارية وإنشائية متنوعة من تكرار شعاعي وتبادل دائري وتداخل وتشابك مغلق وتقابل وتدابر وتماثل كلي وتماس وتراكب تظهر تنوعا في الأحجام والصياغات والملمس. كما نلاحظ في "شكل ٤٢٨أ" تكوين لزخارف "الأرابيسك" قائمة على التكرار الشعاعي المتبادل والمتشابك والتماثل الجزئي، وهناك التكوين الهندسي القائم على التكرار البسيط للخطوط وفق فواصل وأبعاد مختلفة أوجد نوع من التبادل بين وحدتين هندسيتين مبتكرتين إلى جانب التبادل اللوني والتقاطع والتضافر بين الخطوط والأشكال الهندسية.

واستخدمت زخارف "الأرابيسك" في زخرفة المصاحف، الصفحات الأولى والأخيرة "شكل ٤٢٨ب" وبدايات وعناوين السور بوحدات نباتية زخرفية مركبة مبتكرة من "المراوح النخيلية" المجنحة "شكل ٤٢٩" و"جدول ٣٦/١-٤" إلى جانب بعض العناصر النباتية والهندسية، كما تظهر هذه الزخارف أحيانا في علامات الهامش والنصوص الكتابية. ويرجع البعض هذا الأسلوب الزخرفي إلى العصر العباسي. (ديماند، ١٩٨٢)[٣٩،٧٨،٤٠] كذلك استخدمت هذه الزخارف كخلفية ضمن تكوين زخرفي من الكتابات أو ما يعرف بطراز الشريط الكتابي "شكل ٣٠٣أ/٣٨٠ب". (الشناوي، ١٩٨٦)٣٢ وفي صياغة الشرافات أو نظام العرائس وفي زخرفة الرنوك خاصة في العصر المملوكي. (عطية، ١٩٩٤)١٤٢ (المنياوي، ١٩٨٠) ١٢٨

وقد جمع الفنان بين "الأرابيسك" والوحدات النباتية الأخرى أحيانا وبينها وبين الوحدات الحيوانية والآدمية أحيانا أخرى وعمد في بعض الأحيان إلى استخدمها في زخرفة أطراف الحيوانات خاصة في مجال المشغولات الخزفية والمنسوجات "شكل ٤٣٠". (علام، ١٩٨٩)[٧٠] (الشناوي، ١٩٨٦)٣٢ حيث نلاحظ

(إلى اليمين) في وسط الإناء حيوان خرافي مجنح بأطراف نباتية و(إلى اليسار) حيوان خرافي آخر نلاحظ خروج التفريعات النباتية من المراوح النخيلية من أطراف الذيل وجسد الحيوان.
كما وقد ظهر أسلوب زخرفي آخر في النظام البنائي لزخارف "الأرابيسك" يُعرف بـ"الأرابيسك الهندسي" شاع استخدامه في العصر السلجوقي والعثماني خاصة في مجال صناعة السجاد، ويقوم على صياغة العناصر النباتية وفق خطوط منكسرة ضمن توزيعات وتقسيمات هندسية كالخطوط المستقيمة أو المنكسرة في شريط أحيانا وداخل جامات رباعية أو ثمانية الأضلاع أحيانا أخرى. (كونل، ١٩٩٦) ١٧٤ (ديماند، ١٩٨٢)٢٧٩ (آبا، ١٩٨٧) ٢٧٥-٢٧٧ ويتضح ذلك في "شكل ٤٣١" والذي يمثل الصياغات المتنوعة لهذا الأسلوب الزخرفي. و"جدول ٣٦/٥-٧" والذي يمثل بعض الوحدات الزخرفية المصاغة وفق أسلوب "الأرابيسك" الهندسي والتي لها مسميات حرفية خاصة. وتُظهر جميع الأشكال السابقة قدرة الفنان على التنوع في صياغاته وشبكياته ونظمه التكرارية والإنشائية وقدرته على تطويع عناصره والمزاوجة بين العناصر المختلفة والتكوينات والخامات والأساليب المختلفة مما يعكس قيما جمالية عالية داخل أعماله الفنية.

كما وقد استخدم الفنان في الحضارة الإسلامية إلى جانب عنصر "المراوح النخيلية" عنصر زخرفي هو "الكأس" ويعرف أيضا بالورقة الثلاثية (trefoil). ويتكون الكأس عادة من قاعدة وسبلات أو بتلات. ويعتقد أن لهذا العنصر أصول قديمة في بعض الحضارات السابقة إلا انه ظهر في العصور الإسلامية الأولى "شكل ٤٣٢" و"شكل ٤٠٠أ" وتطور في صياغاته الزخرفية عبر مراحل مختلفة. ويعتقد البعض أن هذا العنصر تدرج في صياغاته إلى احد أشكال المراوح النخيلية بينما يعتقد البعض الآخر أن من العناصر النخيلية وأنصافها اشتقت الكؤوس وأنصافها. و"تتفق الباحثة مع كل من الاعتقادين في أن "الكأس" بدأ كعنصر زخرفي في السابق إلا انه تطور عبر العصور واندمج مع عنصر "المراوح النخيلية" وأنصافها بحيث صيغ بأشكال جديدة مبتكرة حتى أصبح من الصعب التفريق بين العنصريين الزخرفيين وهي في مجملها تمثل المفردات الزخرفية المكونة لنظام الأرابيسك". وقد استطاع الفنان ابتكار العديد من الصياغات المختلفة من هذه الوحدة الزخرفية سواء في شكلها أو ما تحويه من حشوات مختلفة حتى أنها تتدرج في أسلوبها الزخرفي إلى مجموعات وفئات مختلفة. ويمثل "جدول ٣٧" صياغات زخرفية متنوعة لعنصر "الكأس" الزخرفي في العصر الإسلامي من كؤوس ثنائية وثلاثية البتلات وكؤوس مجزاة وغيرها، كما ويمثل "جدول ٣٨، ٣/٣٩" صياغات زخرفية متنوعة للحشوات التي تزين عنصر "الكأس" أو المراوح النخيلية من الداخل من عناصر هندسية من خطوط ونقط ودوائر مفرغة، أو بداخلها نقط تعرف بالعيون، وشبكيات هندسية (ظهرت في العصور الأولى من دوائر وخطوط وأقراص واستمرت حتى الفاطمي ثم تطورت إلى مثلثات ومعينات وسداسيات بالإضافة إلى النقط والدوائر) وتفريعات نباتية. (الشناوي، ١٩٨٦)١٣٨-١٥٨(السيد، ١٩٨٧)٤٣، ٤٧ ويمثل "جدول ٤/٢/١/٣٩" صياغات زخرفية وتكوينات زخرفية مركبة ومتنوعة لزخارف "الأرابيسك" التي قوامها عنصر الكأس أو المراوح النخيلية وأنصافها.

كما استخدم الفنان في هذا العصر إلى جانب عنصر "المراوح النخيلية" عنصر "الأكانثس" (Acanthus) الزخرفي. وعمد إلى البعد عن تجسيم ورقة الأكانثس وعالجها بتخليص مظهرها الطبيعي وتحويلها إلى شبكة من خطوط وأشكال زخرفية بحتة تملأ المساحات بالاشتراك مع العناصر الأخرى. وقد استخدم "الأكانثس" في العصر الأموي وذلك في، زخرفة الألواح الخشبية الخاصة بالمسجد "الأقصى" حيث ترى الباحثة أنها ظهرت في التكوين الزخرفي وعلى تيجان الأعمدة "شكل ٤١٧أ". وزخرفة الشريط المنكسر الذي يفصل بين المثلثات المتبادلة والإطارات الخارجية في واجهة قصر "المشتى" حيث ظهرت ذات حواف مسننة. وزخرفة بعض كنارات قصر "خربة المفجر" وفي جامع "القيروان" حيث نلاحظ قدرة الفنان على صياغتها داخل ثمرة الرمان "شكل ٤٣٣". (الألفي، ١٩٨٤) [٥٩، ٩٠، ١٥٤] (السيد، ١٩٨٧)[٣٥-٣٨] (مليباري، ١٤١٤)[٤٣-٤٦] (Baer, 1998)[8,9]
والى جانب عنصري "المراوح النخيلية" و"الأكانثس" استخدم الفنان في هذا العصر عنصر زخرفي آخر هو "أوراق العنب وثمارها"، حيث ظهرت ثمار العنب وأغصانه وأوراقه الخماسية والرباعية والثلاثية الفصوص في كل من واجهة قصر المشتى وقبة الصخرة "شكل ٤٣٤أ،ب". (السيد، ١٩٨٧)[٣٧]

(مليباري، ١٤١٤)[٥٠] وقد تطور هذا العنصر بعد ذلك فأصبح يصاغ وفق أسلوب أكثر انسيابية ضمن وحدات زخرفية أخرى وذلك في العصر العثماني "شكل ٤٣٤ج". ويرمي بعض الباحثين والمؤرخين إلى أن ما قام به الفنان عبر العصور من تطوير لتكويناته الزخرفية، وذلك من خلال ما أدخل على العناصر النباتية الثلاثة "المراوح النخيلية" و"أوراق العنب" و"الأكانثس" من تجريد وتحوير جعلها تخذ هيئات متشابهة يصعب معها تحديد هيئة كل واحد منهم. (مليباري، ١٤١٤)٤٣-٤٩
هذا، وقد انتقل فن "الأرابيسك" في أواخر العصر العثماني – كما ذكرنا سابقا- إلى مرحلة جديدة حيث دخلت عليه تأثيرات أوروبية من فن "الباروك" و"الركوكو". فاستخدمت عناصر زخرفية أخرى كالعقود المتماوجة والأصداف والقواقع والأوراق المعقوفة والجامات وورق الأكانثس والفازات التي غالبا ما تتوسط التكوينات وتيجان الأعمدة إلى جانب عناصرهم التقليدية وفق أسلوب زخرفي جديد يختلف عن الأسلوب الأوربي الخالص "شكل ٣٢٠أ،ب". (آبا، ١٩٩٧) [٢٠٩،٢١٠]

- **زهرة اللوتس (Lotus)**

تناول الفنان في الحضارة الإسلامية مجموعة متنوعة من الأزهار والأوراق والفواكه والأشجار المختلفة وقد كان يصوغها وفق أسلوب زخرفي قريب من الطبيعة أحيانا وفي أحيان أخرى يعمد إلى تحويرها من خلال معالجات وصياغات فنية متنوعة.
استخدم الفنان زهرة اللوتس كعنصر زخرفي في العصور الإسلامية الأولى حيث ظهرت في العصر الأموي في تزيين كل من فسيفساء "قبة الصخرة" واجهة قصر "طوبة" و"المشتى" كما في "شكل ٤٣٥" حيث نلاحظ في "شكل ٤٣٥أ،ب" أن الفنان قد صاغ عنصر "اللوتس" بأسلوب مستوحى من الطراز الساساني- كما ذكرنا سابقا- إلا انه أيضا قريب الشبه من الطراز الفرعوني من حيث أسلوب توزيع البتلات في صفوف متدرجة وراء بعضها البعض. (شافعي، ١٩٧٠) [٢٢١،٢٢٣]
وفي العصر العباسي عمد الفنان أحيانا إلى زخرفة بدايات وعناوين السور بعنصر "اللوتس" الزخرفي إلى جانب المراوح النخيلية والشجرة المتفرعة وبعض الوحدات. (ديماند، ١٩٨٢)[٣٩،٧٨،٤٠] ويتضح ذلك في "شكل ٤٣٥هـ" حيث نلاحظ كيف عمد الفنان إلى صياغة اللوتس وفق أسلوب زخرفي مستوحى في بناءه الهندسي من عنصر اللوتس الزخرفي الشائع في فنون مصر القديمة.
وقد كان لزهرة اللوتس الآسيوية "شكل ٤٣٥د" دور هام في العصر الإسلامي حيث استخدمت في زخرفة العمائر والفنون التطبيقية منذ العصر المغولي في فارس والعراق ثم انتقلت إلى الشام ومصر في العصر المملوكي. ويرجع ذلك إلى التأثيرات الفنية الصينية التي ظهرت في الفن الإسلامي اثر توثيق العلاقات السياسية بين المماليك والمغول. وقد استخدمت زهرة اللوتس إما مفردة أو ضمن تكوينات زخرفية نباتية متنوعة وذلك في زخرفة بعض المشغولات الفنية المختلفة كأشغال المعادن والزجاج والخزف والنسيج وغيرها كما في "شكل ٤٣٦". (وارد، ١٩٩٨)[١٣٨] (المنياوي، ١٩٨٠) ٢١٩،١٣٠
والذي يمثل تكوينات زخرفية لوحدات من اللوتس ذات طابع قريب من الشكل الطبيعي قائمة على التكرار العكسي ذو الاتجاه الدائري. وقد عمد الفنان في بعض الأحيان إلى صياغة الورقتين الأماميتين بشكل متقاطع. و"شكل ٤٣٧" "شكل ٤٣٨" ونلاحظ في "شكل ٤٣٧" (اليمين): تكوين زخرفي قائم على التكرار المتساقط لوحدة اللوتس الزخرفية، (اليسار) إناء من الفخار المزخرف بوحدة اللوتس "الشبيهة بالطراز الفرعوني" ذات مسقط راسي حيث نلاحظ التكرار الشعاعي والتراكب بين البتلات.
ويمثل "جدول ٤٠" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر اللوتس في الحضارة الإسلامية.

- **زهرة الروزيت (Rosette)**

تعد زهرة الروزيت من الوحدات الزخرفية الشائعة في الفن الإسلامي. وترجع بداية استخدام الروزيت كعنصر زخرفي إلى العصر الأموي حيث استخدمت في زخرفة الألواح الخشبية الخاصة بالمسجد الأقصى وسط تكوين يمثل العقود من أقواس وأعمدة "شكل ٤٣٩أ" و"شكل ٤١٧أ"، وواجهة قصر "المشتى" تتوسط المساحات الهندسية المثلثة المكررة عكسيا وذلك على طول الواجهة "شكل

٤١٧ب" و"شكل ٢٨٧". (الألفي، ١٩٨٤) [١٥٤] (المنياوي، ١٩٨٠) ١٣٥ (بهنسي، ١٩٩٧)٦٧ وفي قصر "خربة المفجر" "شكل ٤٣٩ب" حيث نلاحظ صياغة الروزيت ضمنت تشكيلات وشبكيات هندسية من خطوط متضافرة وزخارف "المصلبات" وفق نظم تكرارية مختلفة. وفي "شكل ٤٣٩ج" نلاحظ قدرة الفنان على استخدام عنصر الدائرة وفق نظم من التكرار الشعاعي والتراكب في تطوير صياغة زخرفية مبتكرة لوحدة الروزيت ثم تناولها كمفردة زخرفية ضمن شبكية وتكوين زخرفي هندسي قائم على التكرار البسيط في صفوف أفقية وراسية. وفي "شكل ٤٣٩د" جمع الفنان بين تشكيلات وشبكيات هندسية مختلفة وصياغات زخرفية مجردة للروزيت وفق نظم من التكرار البسيط والمتضافر والتكبير والتصغير والتبادل اللوني والإيقاع وغيرها.
ونلاحظ في هذه الأشكال استخدام الفنان لصياغات زخرفية متعددة من الروزيت، منها ما هو قريب من الشكل الطبيعي، ومنها ما هو مجرد. كما انه عمد إلى التنويع في عدد بتلاتها من أربع (٤) بتلات إلى ست (٦) بتلات وغالبا ثمان (٨) بتلات، وأحيانا إلى زخرفة عنصر الروزيت من الداخل بمجموعة من التكوينات والتفريعات النباتية الزخرفية.
كما ظهر عنصر الروزيت أيضا في العصر العباسي في زخارف سامراء في زخرفة واجهة قصر "الجوسق الخاقاني"، (جودي، ١٩٩٨)٢٧٥ وذلك بأسلوب بنائي وتوزيع هندسي مشابه إلى للأسلوب المتبع في واجهة قصر "المشتى" "شكل ٤٤٠أ". وفي زخرفة بلاطات خزفية في جامع "القيروان" "شكل ٤٤٠ب" حيث نلاحظ وحدات الروزيت المجردة والقريبو من الطبيعة، وفي الزخارف العندسية الجصية للفسطاط وضمن التشكيلات الهندسية القائمة على الدوائر والأشكال المتقاطعة والمتشابكة التي تزين جامع "بن طولون" "شكل ٤٤٠ج".
وقد استخدم الفنان في العصر الإسلامي الروزيت إما مفردة أو ضمن بعض التكوينات والشبكيات الهندسية والنباتية وذلك في زخرفة بعض الأواني المعدنية والقطع الخشبية "شكل ٤٤١أ،ب" وزخرفة واجهات المساجد والمدارس "شكل ٤٤١ج" و"شكل ٤٤٢أ" و"شكل ٤٢٥/٢٩٠". (علام، ١٩٨٩)[١٠٣،١١٠،٦٥]
حيث نلاحظ تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على الجمع بين الروزيت والتكوينات الهندسية القائمة على الخطوط المستقيمة والمنحنية والدوائر المتقاطعة وفق نظم التكرار والتشابك والتضافر ونلاحظ أن المساحات في المنتصف قد شغلت بوحدات الروزيت القريبة من الشكل الطبيعي ما بين (٤)الأربع و (٦) الست و(٨) الثمان بتلات. كما نلاحظ في "شكل ٤٤٢ب" (اليمين) كنار زخرفي قائم على التكرار العكسي والتماثل للمراوح النخيلية ويتوسط الزخرفة روزيت طبيعية، (الأسفل) تكرار عكسي وفق تفريعات نباتية من المراوح النخيلية يحيط بها على الجانبين روزيت مجردة قائمة على التكرار الدائري والشعاعي. ويمثل "شكل ٤٤٣أ" (اليسار) كنارات زخرفية قائمة على التكرار البسيط لروزيت مجردة (دائرة وخطوط ونقط) في الأعلى، وتكرار متبادل بين وحدتين مجردتين من الروزيت(خطوط متقاطعة و(٤) نقاط و(دائرة و(٤) نقاط) في الأسفل. ونلاحظ كيف عمد الفنان إلى تجريد وتبسيط الروزيت إلى ضمن صياغة زخرفية هندسية قائمة على الخطوط المتقاطعة والشعاعية (تمثل عادة أربع بتلات) والنقط و الدوائر وأيضا "شكل ٤٤٠ج الوسط".
كما وقد شاع استخدام "الروزيت" في العصر العثماني وبصياغات زخرفية متنوعة بعضها بسيط والبعض الآخر مبتكر ومركب وذلك في زخرفة البلاطات والأواني الخزفية والمنسوجات ويتضح ذلك في "شكل ٤٤٣ب" تكوين زخرفي لتفريعات نباتية من أغصان الروزيت البسيط الشكل وزهرتا "الاله" قائم على التكرار الشعاعي والتقابل والتدابر والتراكب والتشابك كما نلاحظ التماثل الجزئي والاتزان في التكوين والتنوع في الملمس والتباين في المجموعات اللونية. وفي "شكل ٤٤٣ج" تكوينات زخرفية لصياغات مركبة ومبتكرة من الروزيت واللاله والقرنفل بالإضافة إلى زخارف "الشمسة" داخل "الجامات" والبراعم والأوراق.
ويمثل "جدول ٤١" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر الروزيت في الحضارة الإسلامية.

- **زهرة اللالــه (Lala)**

احتلت زهرة "اللاله" مكانة بارزة في الفن الإسلامي خاصة في العصر العثماني حتى انه أطلق على عصر عهد السلطان "احمد" (١٧٠٣-١٧٣٠م) عصر "اللاله". أطلق العثمانيون على هذه الزهرة كلمة "لاله" وتعرف زهرة "اللاله" بالإنجليزية (Tulip). والاسم العلمي لها هو (Liliaceae

Tulipa) "شـكل ٤٤٤أ". (www.Wikipedia.com) كما وتُعرف أيضا بزهرة "شقائق النعمان"، وتعرف أحيانا "بزهرة "الخزامى" و"السوسن" و"قرن الغزال"". (دايماند، ١٩٨٢)١٦٩،٢٢٦،٢٢٥ (آبا، ١٩٨٧)٢٦١ (شاهين، ٢٠٠٣)٥٤ وقد استخدم الفنان في العصر الإسلامي زهرة "اللاله" كوحدة زخرفية مفردة وذلك ضمن تكوينات زخرفية قائمة على نظم تكرارية وإنشائية مختلفة. كما صاغها ضمن تكوينات زخرفية متنوعة تجمع بينها وبين عناصر هندسية كما في "شكل ٤٤٤ب" (اليمين) يمثل تكوين زخرفي يجمع بين اللاله والخطوط المنحنية المتوازية وفق تكرار عكسي بالإضافة إلى عناصر الروزيت الطبيعية، (اليسار) يمثل تكوين زخرفي يجمع بين اللاله والخطوط المنحنية المتوازية وفق تكرار عكسي بالإضافة إلى عناصر هندسية كالدوائر الصغيرة والثلاث نقط. بالإضافة إلى الجمع بينها وبين عناصر زخرفية أخرى من زهور وتفريعات نباتية وعناصر مجردة كالرموز(الأهلة) والسحب الصينية "تشي" وزخرفة "الأمواج المنكسرة" والتيجان والزهريات "شكل ٤٤٥" ويمثل (اليمين) تكوين زخرفي لمصفوفة قائمة على التكرار المتبادل لوحدات من اللاله زهرة الزنبق والرموز الدوائر الثلاثية المتقابلة والمتداخلة تمثل الأهلة. و(اليسار) يمثل تكوين زخرفي لمصفوفة قائمة على التكرار المتبادل لوحدات من اللاله زهرة الزنبق ومجموعة من التيجان والشرائط المتضافرة. ويلاحظ في هذه التكوينات زخرفة وحدة اللاله من الداخل بوحدات هندسية كالنقط ونباتية والتنوع في صياغة العناصر والنظم البنائية ونظم التكرار والتنوع في الملمس والتباينات اللونية والنظم الإيقاعية الخطية واللونية.
كذلك عمد في كثير من الأحيان إلى صياغتها وفق تكوين زخرفي حر يقوم على التوافق والتماثل التقريبي والتباينات اللونية "شكل ٤٤٦" و"شكل ٣٢٤ب". هذا وقد شاع استخدام زهرة "اللاله" في صناعة المنسوجات والصناعات الخزفية كالأواني والبلاطات الخزفية التي تزين جدران المساجد والقصور والأسبلة وغيرها، وذلك منذ أواخر القرن الخامس عشر. (نصر، ٢٠٠٠)٩٤
ويمثل "جدول ٤٢" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر اللاله في الحضارة الإسلامية.

- **زهرة القرنفل (carnation)**

تعد زهرة "القرنفل" احد العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الفن الإسلامي خاصة في العصر العثماني وذلك في زخرفة معظم الصناعات الخزفية كالمحاريب وجدران القصور والصناعات النسيجية. تعرف عند العثمانيون (Karanfil)، والاسم العلمي لها هو Carnation) caryophyllus/ D. Dianthus Caryophyllaceae) "شكل ٤٤٧أ". (www.Wikipedia.com) ويعتقد أن اصل هذه الزهرة يرجع إما إلى إيران أو الصين، والراجح أن أصلها يرجع إلى إيران في العصر الساساني. (كونل، ١٩٩٦) ١٧١ (نصر، ٢٠٠٠)٩٣
وقد صاغ الفنان زهرة القرنفل وفق معالجات مختلفة من الواقعية "شكل ٣١٧ب/٤٦٤" والتجريدية حتى انه عمد أحيانا إلى صياغتها وتكوينها من خلال وحدة السحب الصينية الزخرفية "تشي" "شكل ٤٤٧ب". كما وعمد أحيانا إلى صياغتها وفق أسلوب زخرفي مجرد قائم على النظام البنائي الشعاعي أو المروحي لزهرة "القرنفل" "شكل ٤٤٨أ". كما صاغها أيضا متشابكة مع زهور أخرى أو تفريعات نباتية ملتفة ومتموجة أو قد تخرج أحيانا من مزهرية محيطة بها الأوراق النباتية المختلفة، وذلك في زخرفة جدرانه ومنسوجاته وبسطه وأوانيه وبلاطاته الخزفية وغيرها "شكل ٤٤٨ب". ويمثل "جدول ٤٣" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر القرنفل في الحضارة الإسلامية.
كما وقد تميز العصر العثماني بقدرة الفنان على استلهام وصياغة العديد من الوحدات الزخرفية المتنوعة كنبات "عود الصليب" (peony) أو "البايونيا" (paeonia)، و"السنبل البري" أو "الياقوتية" أو "اليسنت" (hyacinths)، والورود، وزهرة "رشات الورد" (sprays of roses) "شكل ٤٤٩أ"، وزهرة "الأجراس الزرقاء" (bluebells) "شكل ٤٤٩ب"، والبراعم (buds) وغيرها. وتتميز هذه العناصر بأنها في صياغاتها غالبا تكون قريبة من الشكل الطبيعي. (Baers, 1998)27,28 (آبا، ١٩٨٧)٢٦١،٤٣١،٢٦٢
بالإضافة إلى استلهام بعض العناصر الزخرفية الصينية وصياغتها وفق أسلوب زخرفي خاص ضمن وحداته وطرزه وتكويناته الزخرفية المختلفة مثل وحدة السحاب الزخرفية أو حلزونيات السحب scrolls) (cloud أو "تشي" (techi)، ووحدة أوراق "ساز" (saz) "شكل ٤٥٠أ" و"شكل ٤٢٢ب"، ووحدة "الصخور والأمواج المنكسرة" (rock & breaking wave) "شكل

٤٤٩أ/٤٤٦". (Akar, 1988)30 (Petsopoulos, 1982)92 (التهامي ، ٢٠٠٣)٢٩٥ كما واستخدم الفنان في العصر العثماني وبكثرة بعض الوحدات المستلهمة من الطبيعة والتي صاغها وفق أسلوب زخرفي مجرد وفق صياغات وتكوينات متنوعة. منها وحدة "الهلال" الزخرفية والتي تطورت في صياغتها من الشكل القريب من الطبيعي إلى الشكل المجرد "شكل ٤٥٠ب،ج". ويعتقد بعض الباحثين أن من وحدة "الهلال" المجردة استطاع الفنان تطوير وابتكار وحدة زخرفية مركبة قائمة على تكوين قوامه ثلاث دوائر أو نقط متقاربة أو متجمعة بداخلها نقط، (الصايغ، ١٩٨٨)١٢٢ ويعرف هذا الأسلوب الزخرفي لدى العثمانيين بـ"تشنتيماني" (chintemani) ومعناه "الجوهرة السحرية" (magic gem) "شكل ٤٥٠د". وتستخدم هذه الوحدة الزخرفية إما مفردة أو ضمن تكوين زخرفي إلى جانب وحدة زخرفية مجردة مكونة من خطان متماوجان "شكل ٤٥٠هـ". (Akar, 1988)10 (Petsopoulos, 1982)126 ويطلق بعض الأتراك على هذا النوع من التكوين الزخرفي زخرفة "البرق والكور" (nakshi pelenk) أو "السحب والأقمار". (خليفة ، ٢٠٠١)٢٤٧،٢٨٩ (التهامي ، ٢٠٠٣)٣٠٦

إلا أن بعض الباحثين يعتقد في أن زخرفة "شنتيماني" هي مستوحاة من جلود بعض الحيوانات كالفهد والنمر، وأنها ترجع إلى الطراز الصيني والذي يعتقد أنها تمثل لديهم حبات اللؤلؤ وأمواج البحر وأنها رمز للقوة والفأل الحسن. (Akar, 1988)10 (Petsopoulos, 1982)126 (خليفة ، ٢٠٠١)٢٦١،٢٦٢

- **زهرة الأنثيمون (Anthemion)**

لم يستخدم الفنان في العصر الإسلامي زهرة الانثيمون الزخرفية إلا بشكل نادر في زخرفة أعماله الفنية. وقد ظهرت زهرة الانثيمون كوحدة زخرفية في العصر العباسي وذلك في الزخارف والتكوينات الجصية لطراز "سامراء الثاني" "شكل ٢٩٣ب". وكذلك استخدمت وحدة الانثيمون "في العصر المملوكي في زخرفة بعض الرنوك الخاصة بالسلاطين والأمراء كالرنك الخاص بالسلطان ابن قلاوون"". (الشهباني، ١٩٩٦)[١٥٢] (التهامي ، ٢٠٠٣)٣١٧ كما أن ما بلغته زخارف "الأرابيسك" من تطور عبر العصور المختلفة وما استحدث من صياغات زخرفية متنوعة لعنصر "المراوح النخيلية" أو الكؤوس، أوجد صياغة زخرفية ثلاثية البتلات تستخدم غالبا في نظام "الشرافات" "جدول ٤٤" و"جدول ٣٧، ٢/٣٩" تشابه إلى حد ما في هيئتها وبنائها إحدى الصياغات الزخرفية لوحدة الانثيمون الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة.

- **الأشجـــار**

قد كان للطبيعة دورها الفعال فيما ابتكره الفنان في الحضارة الإسلامية من تكوينات زخرفية متنوعة، فاستخدمت العناصر النباتية المتنوعة إما كوحدات زخرفية أو في تصوير الكثير من الموضوعات الفنية كمناظر الصيد والمناظر الطبيعية من قرى وأشجار وانهار وغيرها والتي كانت في بداياتها تصاغ بأسلوب زخرفي محاكي للطبيعة. (عطية، ١٩٩٠)[١٤]

وقد استخدم الفنان في الحضارة الإسلامية أنواعا مختلفة من الأشجار ضمن تكوينات زخرفية متنوعة كثر تمثيلها على جدران المباني والجوامع خاصة في العصر الأموي. كما وقد عمد الفنان إلى تناولها في بعض صناعاته الخزفية كالبلاطات الخزفية والأواني الخزفية وفي مجال فن المخطوطات. (السيد، ١٩٨٧)٣٦

ومن اشهر هذه التكوينات النباتية الزخرفية ما ظهر في العصر الأموي يزين الجدار الغربي ومدخل الباب الرئيسي للجامع الكبير بدمشق، حيث تصور "نهر بردى" يمر بدمشق، وتقع على ضفتيه أشجار ضخمة تمثل السرو والمشمش والتفاح وقد تراصت بينها عدد من المباني تمثل بعض القرى الدمشقية، واختلاف الشكل المعماري للأبنية يعكس اختلاف القرى عن بعضها "شكل ٤٥١أ،ب"، والتكوينات التي تزين قبة بيت المال "شكل ٤٥٢". وهناك التكوينات الزخرفية النباتية في قبة الصخرة والتي تمثل أشجار النخيل بأغصانها المتفرعة وقد زخرفت بأشكال بيضاوية ومستطيلة وفصوص صغيرة تشبه حبات اللؤلؤ وتتدلى منها قطوف البلح "شكل ٤٥٣". وهناك تفريعات العنب الممتدة على بعض المساحات وبعض المناظر الطبيعية التي تصور مزرعة من القصب، بالإضافة إلى جدران حمام قصر "خربة المفجر" حيث كسيت الجدران بمواضيع زخرفية متعددة من أبرزها تكوين زخرفي لشجرة مثمرة. ومن أهم الأشجار التي تناولها الفنان كوحدات زخرفية في بعض أعماله الفنية، هي شجرة

"النخيل". وقد استخدم الفنان أشجار النخيل وصاغها بأشكال وتكوينات مختلفة ومتنوعة أحيانا بأسلوب قريب من الشكل الطبيعي وأحيانا أخرى بأسلوب زخرفي مجرد ضمن درجات مختلفة، وذلك في زخرفة بعض الأواني الفخارية "شكل ٤٥٤أ" والبلاطات الخزفية وفي مجال المنسوجات "شكل ٤٥٤ب" والمخطوطات وغيرها "شكل ٤٥٥". ويمثل "جدول ٤٥" أهم الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر النخيل في الحضارة الإسلامية.
كذلك تناول الفنان أنواعا أخرى من الأشجار كأشجار التفاح في قبة الصخرة وفي ديوان قصر خربة المفجر" "شكل ٤٥٦" "ويعتقد بعض المؤرخين أنها شجرة سفرجل". (حسن، ٢٠٠٥)[٣٦،٣٥] ونلاحظ أن الفنان صاغها وفق أسلوب زخرفي يرجع إلى الطراز الساساني حيث يتوسط التكوين شجرة يحيط بها من الجانبين طائر أو حيوان. وهناك أشجار الصنوبر والرمان "شكل ٤٥٧" والسرو "شكل ٤٥٨"، والمشمش وغيرها، و بالإضافة إلى تناول مجموعة مختلفة من الأزهار والثمار والأغصان والأوراق والبراعم وعناصر أخرى كاللؤلؤ والأساور والتيجان "شكل ٤٥٩" والأواني والكؤوس. (الباشا، ج١، ١٩٩٩)١٤١،١٤٠ (علام، ١٩٨٩)[٨٦] (حسن، ٢٠٠٥)[٣٦] وقد استطاع الفنان معالجة هذه العناصر حيث حورها وصاغها كمفردات زخرفية وفق أسلوب يعكس قدرته على الابتكار وتطويع عناصره بما يتوافق والبناء التصميمي للعمل الفني وذلك ضمن وحدة فنية متجانسة.

ج. الكتــابات

يعد الخط العربي أو الكتابة العربية إحدى روائع فنون الحضارة الإسلامية بما يعكسه من فرادة وأصالة، وبما يحويه من تكوين جمالي رفيع ومضمون فكري فلسفي تميز عبر عصور عدة.
عرف الخط العربي قبل الإسلام من خلال المكتشفات الأثرية التي أظهرت تنوع في الكتابات القديمة. وتنعكس أهمية الكتابة العربية وبالتالي الحرف العربي من خلال ارتباطها بالقران الكريم. ويؤكد احد المؤرخين أن "الدين الإسلامي قد منح العرب اللغة والخط وانتشر الخط العربي في العالم الإسلامي فأصبح رابطة لجميع الشعوب الإسلامية. (السجيني، ١٩٧٨)[٢٩٧،٣٠٦]

لم يتعرض الحكم الإسلامي بعد انتشار الحضارة الإسلامية لديانة ولغة أهل المدن والأقاليم التي تم فتحها، حتى أن اللغات الأصلية لهذه الأقاليم والمدن ظلت مستعملة في الكتابات الرسمية لفترة بعد الفتح الإسلامي. فكان القائمين على الأعمال الكتابية في العراق وإيران هم إيرانيين ويستخدمون اللغة البهلوية في المُكاتبات، بينما القائمين على الأعمال الكتابية في مصر وسوريا هم أقباط ويستخدمون اللغة الإغريقية في المُكاتبات. وقد استخدمت الكتابة أو اللغة العربية في القرن الثامن الميلادي (ق.٨م) حوالي عام (٨١هـ/ ٧٠٠م) في سوريا بأمر من الخليفة الأموي "عبد الملك بن مروان"، وحوالي عام (٨٧هـ/ ٧٠٦م) في مصر بأمر من الخليفة "عبدالله بن عبدالملك". (شافعي، ١٩٧٠)[٤٣]

تعددت الآراء والنظريات حول اصل الخط والكتابة العربية. إلا أن معظم الباحثين اتفق على أن جذور الخط العربي يرجع إلى الخط النبطي♦(والذي تفرع من الخط الآرامي) الذي يعد اقرب ما يكون للخط العربي "شكل ٤٦٠". (الرفاعي، ١٩٧٧)[١٢٤] وقد عثر على مجموعة من الألواح المنقوشة ببعض الكتابات ترجع إلى القرن الرابع والسادس الميلادي، أثبتت كثير من الدراسات أنها قريبة الصلة بالخط العربي "شكل ٤٦١". (السجيني، ١٩٧٨)[٢٩٦] (بهنسي، ١٩٩٧)[١١] وتمثل الفترة ما بين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن السادس الميلادي مرحلة تطور وتحول الخط العربي من صورته النبطية إلى صورته الحالية. (السجيني، ١٩٧٨)[٢٩١،٢٩٤]

♦ اثبتت دراسة ميدانية اجراها "عصام الموسى"- استاذ الاتصال بقسم الصحافة والاعلام في جامعة اليرموك، عمّان- "أن الانباط العرب كانت لهم اسهاماتهم الأولى في تطوير الابجدية العربية". والحرف العربي اشتق من الحرف النبطي (٥٠٠-٢٠٠ق.م) الذي اشتق بدوره من الحرف الآرامي (١٢٠٠-١٠٠٠ق.م) والذي بدوره يرجع في اصوله وجذوره إلى الكتابة الهيروغليفية (٤٠٠٠ق.م). (خليفة، ١٩٨٩)٩٣ . (الشرق الأوسط، ٢٠٠٥) ٢٢

ويقوم الخط العربي على مجموعة من الأسس والقوانين الهندسية الخاصة حيث يتم ضبط حجم ومساحات الحروف وفق مساحة حرف الألف الذي هو قطر لأي دائرة بأي قلم كان. ويرجع لـ"ابن مقلة"♦الفضل الأكبر في تحسين وتطوير الخط العربي، حيث اتخذ من النقطة وحدة للقياس، واتخذ حرف "الألف" أساسا لرسم بقية الحروف "شكل ٤٦٢". (جودي، ١٩٩٨)[١٦٠] (السجيني، ١٩٧٨)[٣٠٩]
وبالنسبة لأنواع أو أقسام الخط العربي، فقد قام الكثير من الباحثين في علم الكتابات العربية بعدد من الدراسات واستطاعوا حصر الكتابة أو الخط العربي في عدة أنواع أهمها:

١) **الخط الكوفي**

وهو الخط الهندسي المستقيم ذو الزوايا الذي يميل إلى التربيع والتضليع ويعرف بالخط الجاف. اشتق اسمه من مدينة "الكوفة" بالعراق. وهو أكثر أنواع الخطوط شيوعا في العصر الإسلامي حيث تعددت صياغاته وبنائياته الهندسية. ومن أنواع الخط الكوفي، الخط الكوفي القديم، المحقق ويعرف أيضا بالكوفي القديم، البسيط وهو خط مجود ومطور من الكوفي المحقق، المورق، المربع، المزهر، المشجر، والمعشق المضفر وغيرها. (خليفة، ١٩٨٩)[٢٠٨] (علام، ١٩٨٩)[٧٤]
ويعد الخط الكوفي القديم والمحقق والبسيط أول أنواع الخط الكوفي والتي ظهرت في العصور الإسلامية المبكرة، إلا أن الخط الكوفي البسيط شاع استخدامه بكثرة في العصر الإسلامي "شكل ٤٦٣أ،ب". أما الخط الكوفي المربع فيقوم في تكوينه على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة ضمن تكوين هندسي الشكل (مربع أو مستطيل) "شكل ٤٦٤أ" ويمثل (اليمين) تكوين زخرفي مبتكر قائم على الخط الكوفي المربع لسورة "الفاتحة" ضمن تشكيلات وشبكيات هندسية قائمة على نظم تكرار متوالية ومتقابلة ومتدابرة لوحدة زخرفية هندسية تجمع بين النظام البنائي لـ"المفروكة" و"المصلبات" بالإضافة إلى النجوم الهندسية العشارية. ونلاحظ قدرة الفنان على تطويع هذا الخط وفق تشكيل زخرفي يتخذ التشكيل البنائي للفظ الجلالة "الله". وقد تطور من هذا النوع صياغات وتشكيلات هندسية متنوعة كالكتابات الهندسية المثلثة والمسدسة والمثمنة والمستديرة "شكل ٤٦٤ب" ويمثل (اليسار) تكوين زخرفي مبتكر قائم على الجمع بين الشبكيات الهندسية "للطبق النجمي" والخط الكوفي المربع (مصاغ هنا وفق شكل المربع وشكل هندسي آخر يشبه الماسة أو اللوزة)، وتطويعهما وفق النظام البنائي لوحدة "المفروكة". وهناك الكوفي المعماري و"تعتقد الباحثة انه تطور من الخط الكوفي المضفر"، ويتميز بان قممه أو نهايات حروفه تتكون من زخارف متداخلة على شكل زوايا كالكوابيل أو العقود المختلفة (المنياوي، ١٩٨٠)[١٩٥] كما في "شكل ٤٦٥" ويجمع بين زخارف "الأرابيسك" والتقسيمات الهندسية وزخارف "المقرنصات" والكتابات، نلاحظ الكتابات الكوفية المعمارية المضفرة والمتشابكة ضمن تشكيلات هندسية من عقود وأقواس ودوائر تقوم على نظم من التكرار والتماثل والاتزان والإيقاعات الخطية. وهناك الخط الكوفي المورق الذي انتشر في العصر الفاطمي فوق أرضيات مورقة نباتية من تفريعات "الأرابيسك". (علام، ١٩٨٩)١١٤ ويمثل "جدول ٤٦" صياغات متنوعة للخط الكوفي المورق ومراحل تطوره من البسيط إلى المورق والمزهر في الحضارة الإسلامية. (السيد، ١٩٨٧)[٢٥١،٢٤٨،٢٤٧]
كما وقد تطور الخط الكوفي في العصر السلجوقي إلى صياغة تشكيلية أخرى عرفت بالخط الكوفي السلجوقي أو الإيراني أو الفارسي "شكل ٤٦٦أ". واستخدم الفنان الخط الكوفي في كتاباته خاصة في مجال كتابة المصاحف منذ القرن السابع الميلادي (٧م) وحتى القرن الحادي عشر الميلادي (١١م) ثم حل محله تدريجيا الخط النسخي. وكانت غالبا ما تزخرف أرضيات الكتابات بشكل عام والكوفية بشكل خاص بتكوينات من زخارف "الأرابيسك" القائمة على التفريعات النباتية "شكل ٣٠٣أ/٤٦٥، ٤٦٦".
كما وقد عمد الفنان أحيانا إلى زخرفة نهايات حروف الخط الكوفي (الألف واللام) برؤوس آدمية بأوضاع مختلفة "شكل ٤٦٦ب". (دايماند، ١٩٨٢)٧٧،٧٨ (علام، ١٩٨٩)[٧٤] ويمثل "جدول ٢/٤٧" صياغات زخرفية لأنواع مختلفة للخط أو الكتابات العربية الكوفية وغيرها في الحضارة الإسلامية.

♦ "ابن مقلة": (٢٧٢-٣٢٨هـ) عالم بارع في علم الهندسة، استفاد من الأصول القديمة في الخط، واضع الأسس الحديثة للخط العربي. ثم جاء بعده "ابن البواب" وهو "علي بن هلال"، استفاد من "ابن مقلة" وقام بتطوير قواعد واسس الخط اللين وعلى راسها خط "الثلث" كما ابتدع "الخط الريحاني". (جودي، ١٩٩٨)[١٦٠]

وقد استخدم الفنان في العصر الإسلامي الخط الكوفي في عدة مجالات إلى جانب مجال فن تذهيب المصاحف، كمجال العمارة حيث شاع استخدامه في زخرفة واجهات وجدران المساجد والقصور والوزرات وغيرها، وفي مجال المسكوكات وبعض المشغولات الفنية الخشبية والخزفية وغيرها.

٢) خط النسخ

وهو النوع الثاني من الخط العربي اصطلح على تسميته باسم الخط اللين أو المدور، وسمي بذلك لأنهم كانوا ينسخون به المصاحف ويكتبون به المؤلفات. استخدم خط النسخ منذ القرن السابع الميلادي (٧م) في الكتابات المدنية والمعاملات اليومية إلى جانب بعض استخدامه في بعض المجالات الفنية. وقد استخدم كبديل للخط الكوفي في زخرفة المصاحف وذلك منذ القرن الحادي عشر الميلادي(١١م) "شكل ٤٦٧أ". (السجيني، ١٩٧٨)[٣٠٤] تطور خط النسخ عبر عصور عدة، واستطاع الفنان من خلاله ابتكار صياغات تشكيلية متنوعة عبر العصور المختلفة، ففي العصر الأيوبي عمد الفنان إلى تشكيل نهايات أو قمم حروف خط النسخ (الألف واللام) بأشكال زخرفية ذات رؤوس آدمية بأوضاع مختلفة. وقد ظهر هذا الأسلوب الزخرفي ويعرف بـ"الحروف الناطقة" في وسط آسيا وتطور في القرن الثاني عشر الميلادي(١٢م) ثم انتقل إلى إيران والموصل وسوريا ومصر "شكل ٤٦٧ب". (المنياوي، ١٩٨٠)[١٩٥] (علام، ١٩٨٩)[٧٤] (غالب، ١٤١٧)[٥٣] وقد تطور من خط النسخ صياغات تشكيلية وأنواع مختلفة مثل خط الجليل، والخط الجلي أو الديواني "شكل ٤٦٨أ" و"جدول ٤٧/١-(٧)/٣"، وخط الطومار وهو نوع سميك من خط النسخ ظهر في العصر المملوكي. (السجيني، ١٩٧٨)[٣٠٥]
وقد استخدم الفنان خط النسخ في زخرفة معظم مجالات العمارة والفنون الزخرفية وفن تذهيب المصاحف بالإضافة إلى استخدامه على المسكوكات (الدنانير). (بهجت، ٢٠٠٣)[١٨]

٣) خط الثلث

ازدهر خط الثلث في العصر المملوكي وهو يعد احد فروع خط النسخ المتطور، ويتميز بان حروفه أكثر ميلا واستدارة وأكبر حجما وأوفى طولا "جدول ٣/١/٤٧". ترجع سبب تسميته إلى انه قديما كان يعرف بخط الطومار حيث كان يكتب على نوع من الورق الكبير (يسمى طومار) يستخدم لكتابة عهود الخلفاء والسلاطين. وخط الطومار يصل سمك عرض القلم فيه إلى (٢٤) شعرة (شعرة حصان). وجرى العرف بان يَصغُر حجم الخط تبعا لصغر حجم الورق، من هنا ظهر ما يعرف بخط الثلثين. وهو نوع استخدم في كتابات الخلفاء إلى عُمالهم وأمرائهم في الأقاليم، والذي منه ابتكر خط الثلث. (المنياوي، ١٩٨٠)[١٩٩،٢٠٠]
وقد استخدم الفنان خط الثلث فوق أرضية مزخرفة بتفريعات الأرابيسك "شكل ٤٦٨ب". كما وجمع الفنان بين الخط الكوفي والثلث في سطر واحد، وتعد تلك ظاهرة نادرة في الفن الإسلامي ظهرت في كل من العصر المملوكي في قبة الظاهر "برقوق" بمصر. (حميد وآخرون، ١٩٨٢)[٣٦،٨٨] وفي العصر الصفوي في قبة مدرسة "ميري عرب" ببخارى "شكل ٤٦٩".
بدأ استخدام خط الثلث في زخرفة الأشرطة والأبواب والأفاريز والألواح التذكارية والأواني وغيرها وذلك في العصر الأيوبي. (حميد وآخرون، ١٩٨٢)[٨٥] كما وقد بلغ خط الثلث في العصر العثماني مرحلة من التطور حيث كان يستخدم في الزينة وفي كتابة المراسيم والفرمانات (Firman) الخاصة بالسلاطين، وذلك بأسلوب زخرفي مبتكر غاية في الدقة والروعة يعرف بخط "الطغراء" ويعني طغران السلطان أو توقيعه، إلا أن بعض المؤرخين يعتقد أن "الطغراء" عرف منذ العصر السلجوقي. و"الطغراء" عبارة عن الختم الشخصي للسلطان وتشمل عادة اسم السلطان وألقابه العديدة واسم آبائه ويتميز بصياغة خاصة ذات أشكال متعددة "شكل ٤٧٠"، حتى أن الفنان أحيانا يجمع بين "الطغراء" والأزهار والكروم والتفريعات النباتية وذلك لزيادة التأثير الزخرفي. (كونل، ١٩٩٦)[١٧٣] (العيسة، ٢٠٠٥)[٢٢]
بالإضافة إلى ما سبق، فقد استخدم الفنان في العصر الإسلامي أنواعا أخرى من الخطوط والكتابات العربية كخط الثلث الريحاني "شكل ٣٣٠أ"، والخط الأندلسي أو المغربي ذو استدارة كبيرة وملحوظة في حروفه "شكل ٤٧١أ"، وخط الرقعة وهو من خطوط المدرسة التركية العثمانية يعتقد انه اشتق من خط الثلث والنسخ "جدول ٣/٤٧"، (السجيني، ١٩٧٨)[٣٠٥] والخط الكوفي النيسابوري وهو من الخطوط النادرة "شكل ٤٧١ب"، (الرفاعي، ١٩٧٧)[١٣٣] وخط المشق، وهناك خط الإجازة أو التوقيع وهو من

الأنواع القديمة التي اشتقت من خط الثلث والنسخ "جدول ٣/٤٧"، والاجازة هي كشهادة الدبلوم في عصرنا الحالي والتي تمنح للمتفوقين في الخط عند بلوغهم الذروة أو أعلى درجات الكتابة. (المنياوي، ١٩٨٠)[٢٠٤]

يتميز الخط العربي بمرونة وقابلية تشكيل عالية رغم خضوعه لقوانين ونسب رياضية خاصة، وقد استطاع الفنان من خلال ذلك تطويع خطوطه وكتاباته وفق المساحات المختلفة وبالخامات المختلفة وضمن نظم وتكوينات تعكس أنماطا زخرفية لا حصر لها. (السجيني، ١٩٧٨)[٣١٢]
وقد ابتكر الفنان الكثير من المعالجات الزخرفية المتنوعة والتي استخدمها في زخرفة الصناعات الخشبية والمعدنية والجصية والخزفية والمشغولات النسيجية وفن التذهيب والمخطوطات والرنوك وغيرها وفق تشكيلات زخرفية متنوعة قائمة على نظم من التكرار كالتكرار الدائري والعكسي والشعاعي وغيرها ونظم الإنشاء من تشابك وتضافر وتماثل تراكب وتماس وغيرها والقيم الجمالية المختلفة من إيقاع وتناسب واتزان ووحدة. من هذه المعالجات الزخرفية على سبيل المثال لا الحصر، أن الكتابات أحيانا تنتهي بتفريعات نباتية بسيطة أو مركبة "شكل ٤٧٢أ،ب". (Blair, 1998)81
أن الفنان كان يجمع بين الكتابات والتكوينات الزخرفية الهندسية أو النباتية كالتفريعات والحلزونيات النباتية "أرابيسك". (علام، ١٩٨٩)٧٠ كما في "شكل ٤٧٣" ويمثل قدرة الفنان على التنويع في شبكياته وتشكيلاته الزخرفية ونظمه، والتنوع والتباين في الملامس والإيقاعات واللون.
كما عمد الفنان في بعض الأحيان إلى صياغة كتاباته وفق أسلوب زخرفي قائم على النظم الشعاعية وذلك خلال القرن الرابع عشر (١٤م) "شكل ٤٧٤". (وارد، ١٩٩٨)١٣٨ ويمثل تكوين زخرفي قائم على الدوائر المتنوعة "جامات" وزخرفة "المشبكات" والتكرار الدائري والنظم الشعاعية للكتابات والتماثل التام. وفي أحيان أخرى عمد الفنان إلى صياغة كتاباته وفق أسلوبين زخرفيين آخرين، الأول قائم على الامتدادات المنحنية لحرفي "الألف" و"اللام" "شكل ٤٧٥أ"، والثاني قائم على الامتدادات الممشوقة والمستقيمة لحرفي "الألف" و"اللام" وهو أسلوب زخرفي تميز به سلاطين العصر المملوكي ويعرف بـ"علامات سلاطين المماليك" "شكل ٤٧٥ب". (خليفة، ١٩٨٩)[٢٢٧]
ومن معالجاته أيضا صياغة كتاباته وفق نظم بنائية خاصة كالنظام البنائي للمفروكة ونظام الأشكال النجمية "شكل ٤٧٦أ،ب". ويمثل "شكل ٤٧٦أ" مصفوفة متوالية تمثل تكوين زخرفي للفظ الجلالة "الله" بالخط الكوفي المربع وفق النظام البنائي لوحدة "المفروكة"، نلاحظ الاتجاهات المختلفة لحرف "الهاء". يقوم التكوين على التجميع الرباعي من خلال تكرار الكلمة أربع مرات وبأربع اتجاهات وأوضاع مختلفة (هنا تلاقي حروف الهاء). ويمثل "شكل ٤٧٦ب" تكوين زخرفي للخط الكوفي المربع وفق نظم المفروكة قائم على التكرار البسيط لوحدة مركبة، عبارة عن مربع يعتمد نظام المفروكة في توزيع الكتابات. من الخارج إلى الداخل رباعية متداخلة لعبارة "الله وأبو بكر وعمر" تتكرر أربع مرات وبأربع اتجاهات مختلفة، يليها رباعية متكررة باتجاهات مختلفة لعبارة"عثمان" يليها نفس النظام لعبارة "علي". بينما "شكل ٤٧٧" يقوم على مجموعة من زخارف "الأرابيسك" وكتابات بالخط الكوفي المربع ضمن مربعات وكنارات تتفاعل مع بعضها ضمن تكوين هندسي قائم على النظام البنائي لشكل نجمي ثماني الرؤوس.
وتميزت الكتابات العربية بتنوع أساليبها الزخرفية، فكانت تصاغ الكتابات أحيانا ضمن كنار زخرفي- أفقي أو راسي مختلف الأحجام والسماكة- إما مفردة أو مع عناصر زخرفية أخرى ويعرف هذا الأسلوب الزخرفي بـ"الشريط الكتابي" "شكل ٣٨٢، ٣٨٤أ" ويمثلان كناران يزينان مسجد "قبة الصخرة" الأول شريط من الكتابة الكوفية الذهبية على أرضية زرقاء طوله (٢٤٠) مترا والثاني شريط من الكتابة النسخية البيضاء على أرضية زرقاء. وتصاغ أحيانا ضمن كنار زخرفي أيضا على المشغولات النسيجية (التطريز) ويعرف هذا الأسلوب الزخرفي بـ"الطراز". (دايماند، ١٩٨٢)٢٤٩ كما أنها في بعض الأحيان تصاغ ضمن تكوين زخرفي يعرف في العصر الإسلامي بـ"الطغرة" (cartouche) وهو- كما ذكرنا سابقا- عبارة عن زخرفة أو شكل هندسي "جامة" تنقش في مساحته الداخلية كتابة أو تزخرف فيه شارة خاصة. (حسن، ١٩٨٤)[١٥]

وترجع طريقة قراءة الكتابات العربية حسب البنائيات الهندسية التي تحكم تكوينها الزخرفي، فهناك الكنار الزخرفي الأفقي والراسي والجامات والتكوينات الهندسية المتنوعة والأسلوب الزخرفي المربع في الخط الكوفي وغير ذلك، إلا انه غالبا ما تقرأ الكتابات العربية من اليمين الشمال.
كما تضمنت الكتابات الزخرفية على اختلاف أساليبها وطرزها وأنواعها ومجالات تنفيذها- إلى جانب آيات القرآن الكريم- مجموعة مختلفة من الموضوعات والعبارات والكلمات والنصوص. فهناك عبارات التباريك والشعر وعبارات التمجيد والنصوص الدينية وأسماء الملوك والخلفاء والألقاب وغيرها. (وارد، ١٩٩٨)[١٣٨] (علام، ١٩٨٩)[١٠٥] وكان أحيانا يتم كتابة اسم مالك العمل وألقابه وصفاته الدينية والقيادية والأدعية "شكل ٤٧٨" بالإضافة إلى اسم الفنان أو الصانع وتاريخ العمل "شكل ٤٧٩أ،ب" "شكل ٣٣١". (غالب، ١٤١٧)٥٣ (الطايش، ٢٠٠٠)[٥١]
وهناك العبارات العامة مثل عبارة "أمر" "شكل ٤٧٩ج" وعبارة "مما أمر بعمله" "شكل ٣٠٠" وترمز للوالي، وعبارة "تم تحت اليد أو الأيدي" وعبارة "على يدي" وترمز للمشرف. و عادة ما تكتب "البسملة" والتاريخ واهم العبارة المراد نقشها، ودائما ما يأتي التاريخ بعد وفي نهاية الكتابة. وفي "الطرز" يستخدم غالبا اسم الخليفة تسجيلا لحكمه وسلطانه. (Blair, 1998)[100] (دايماند، ١٩٨٢)[٢٤٩] (حسن، ١٩٨٤)[١٥] (الطايش، ٢٠٠٠)[٥١،٥٢]

د. الرمــوز

يمثل الرمز احد أساليب التعبير الفني التي تميزت بها الشعوب والحضارات القديمة عبر مر العصور. ويذكر "زكي نجيب محمود" ♦ "أن التفكير الفلسفي في امة من الأمم مفتاح هام لفهم طبيعتها". (أحمد، ١٩٨٥)٣٦
وقد ساهمت العقيدة الإسلامية في منح الفنان حقه في الحرية والفكر والتأمل والإبداع، ومن هنا جاء الفن الإسلامي يحمل إنتاجا فريدا ذو مضمون فلسفي وروحي ميسر لصالح الحياة.
والحضارة الإسلامية ككيان فكري وحضاري وتشكيلي امتاز بتنوع وفرادة في الصياغات والأساليب والتكوينات الفنية، مما دعا كثير من الباحثين والمفكرين إلى تناول الفن الإسلامي من عدة زوايا وأبعاد مختلفة. فجاءت الدراسات تارة وفق منظور تشكيلي وتارة وفق منظور سياسي وتارة وفق منظور جمالي فلسفي وتارة أخرى وفق منظور روحاني وغيرها. من هنا، قد تحوي التكوينات الفنية للفن الإسلامي بعض المدلولات الرمزية التي استشعرها الفنان وفق ما يحمله من خبرات وتصورات فكرية أساسها العقيدة الإسلامية ووحدانية الخالق جل وعلى، والتي هي أيضا نتاج تفاعل مجموعة العوامل الفكرية والاجتماعية والروحية. والرموز في الحضارة الإسلامية بما تحمله من مدلولات فكرية وفلسفية متنوعة فهي مستمدة من مختلف العناصر الزخرفية كما وترتبط بعدة مجالات مختلفة. وتتمثل أهم الرموز والمدلولات الرمزية في الفن الإسلامي في الآتي:

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالوظيفة والرتبة**

من اشهر الرموز المستخدمة في العصر الإسلامي هي الرموز الخاصة بما يعرف بـ"الرنوك". و"الرنوك" "كلمة فارسية معناها اللون استخدمت للدلالة على شعار أو رمز خاص". (المنياوي، ١٩٨٠) ٢١٦ فكثيرا ما كان الملوك والأمراء والنبلاء وموظفي البلاط- كلا بحكم منصبه- يتخذون رسوما أو عناصر زخرفية متنوعة وشارات تمثل كل منها شعارا ورمزا خاصا بهم يعرف بـ"الرنك". ويقوم "الرنك" على مجموعة من العناصر الزخرفية المختلفة الحيوانية منها والنباتية وبعض الوحدات الزخرفية الأخرى المستعارة من أشكال الأدوات والأسلحة وغيرها. كما يكون الرنك عادة مفردا أو مزدوجا و"غالبا ما تتم صياغة الرنوك ضمن "جامات" دائرية الشكل". (علام، ١٩٨٩)[٢٨٩] (الشهباني، ١٩٩٦)[١٥١] ويتكون الرنك عادة من جزء أو قسم واحد أو جزءين وأحيانا ثلاثة أجزاء أفقية أكبرها مساحة تكون الجزء الأوسط ويعرف عادة شطا أو شطف أو شطب. (المنياوي، ١٩٨٠) ٢١٧ وقد تصاغ زخارف الرنوك بأسلوب إما قريب من الشكل الطبيعي أو بأسلوب تجريدي. (حسن، ١٩٨٤)[٦٠] وقد

♦ "زكي نجيب محمود": أديب وفيلسوف مصري، حاصل على الدكتوراه في الفلسفة-جامعة لندن. ألف نحو (٤٠) كتابا في ميادين مختلفة من الفكر والأدب والفلسفة، في مقدمتها "حياة الفكر في العالم الجديد". من مؤلفاته "قصة الفلسفة الحديثة" و"رؤية إسلامية". (www.islamonline.net/arabic/history)1-5

استخدمت "الرنوك" في بداية العصر الإسلامي على الرايات والبيارقة، ففي العصر الفاطمي اتُّخذ الأسد ورمحان برأسيهما هلالان رمزا وشعارا لها. ثم أصبحت "الرنوك" بعد ذلك تستخدم كوحدات زخرفية ذات مدلول رمزي في تزين وزخرفة العمائر والثياب والسجاد والأدوات والأواني وغيرها. (المنياوي، ١٩٨٠) ٢١٧-٢٧٠

وتنقسم الرنوك إلى عدة أقسام، هي كالآتي:

أ) رنوك تمثل القوة والشجاعة، وهي رموز أو شعارات خاصة بالسلاطين، فهناك "رنك" السلطان "صلاح الدين الأيوبي" ورمزه "النسر" وغالبا ما يصاغ في صورة نسر ناشرا جناحيه "شكل ٤٨٠أ". وقد اتخذ هذا الرنك بعد ذلك كرمز وشعار لكثير من الملوك والسلاطين وضباط الجيش في العصر الإسلامي، إلا انه كان يصاغ أحيانا في صورة نسر ذو راسين ناشرا جناحيه "شكل ٤٨٠ب،ج" و"شكل ٤٨١أ،ب". و"رنك" السلطان "بيبرس" ورمزه "الأسد" أو "النمر" وهو نوع من السباع أو الأسود (في وضع تأهب للانقضاض على فريسته) حتى أن اسم السلطان مشتق من اسم "النمر" "جدول ٤٨/١".

ب) "رنوك كتابية"، وتعرف أيضا بـ"الخرطوش" حيث تسجل أسماء السلاطين وألقابهم مع بعض العبارات الدعائية. وعادة ما تكتب بخط الثلث وتحاط بإطار هندسي أو نباتي زخرفي "جدول ٤٨/٢".

ج) رنوك تمثل الوظائف، وتنقسم إلى رنوك بسيطة، وهي رموز وشعارات خاصة بوظائف الأمراء. وتحوي علامة أو رمز واحد يشير إلى وظيفة الأمير، وهي تعد رنوك شخصية لا تورث.

مثل، رنك "الجاشنكير" ومعناها "ذواق الطعام للملك" ورمزها "المنضدة". رنك "الساقي" أو "الشرابدار" أو "حامل الكأس" ورمزه "الكأس" "جدول ٤٨/٣-٥". رنك "رئيس الصوالجة" رمزه "صولجانان". رنك "رؤساء الحرب" رمزه "السيف". رنك "الجمدار" وتعني المسؤول عن ملابس الملك ورمزه "المعين" "جدول ٤٨/٦-٧". رنك "صاحب البريد" ورمزه "دائرة وخط أفقي" "جدول ٤٨/٨". رنك "الدودار" تتكون الكلمة من شقين "دواه" بالعربية تعني "ما يكتب منه" و "دار" بالفارسية تعني "الممسك" وبالتالي فوظيفة الأمير هنا هي المكلف بإمساك دواة السلطان وما يتبع من حكم وتنفيذ للأمور وغيره أو "حامل أختام الملك" أو "الكاتب" ورمزه "الدواه" أو "المقلمة" (حافظة أقلام) تكشف عن محتوياتها "جدول ٤٨/٩-١١". إما الرنوك المركبة، فهي تحتوي على أكثر من عنصر زخرفي ترمز إلى مختلف الوظائف والمراتب التي تقلدها صاحب الرنك. (المنياوي، ١٩٨٠) ٢٧٠-٢١٨ (حسن، ١٩٨٤) [٦٠] (الشهباني، ١٩٩٦) [١٥٢]

- **<u>مدلولات رمزية مرتبطة بالعمارة</u>**

يمثل المسجد في الحضارة الإسلامية بيت الصلاة وهو الكيان الطاهر المتكامل الذي يحمل ملامح قدسية وشموخ إلى جانب ملامحه ومعالمه الجمالية. وما أولاه الفنان للمساجد من عناية خاصة تشهدها عمارة المساجد عبر العصور المختلفة، ما هو إلا انعكاس عن قيمة جوهرية ومدلول فلسفي خاص لدى الفنان نابع من عقيدة وفكر وأسلوب أساسها الإيمان بوحدانية الخالق.

والمسجد لدى فنان العصر الإسلامي يعبر عن محورين، محور أفقي يتجه نحو الكعبة، ومحور راسي يتجه نحو السماء. فاصطفاف المسلمون في صفوف لتأدية الصلاة ترمز أو تتمثل في المحور الأفقي. بينما القبة والمئذنة ترمز أو تمثل المحور الراسي. كذلك وجود الهلال في معظم الأحيان فوق القبة يؤكد رمز ارتباطها بالسماء، حتى انه غالبا ما يعمد إلى أن تتجه فتحة الهلال نحو القبلة ليؤكد بدوره الرمز الراسي والأفقي معا. (عبدالغني، ١٩٩٣)١١٦،١١٧

وتمثل القباب المتنوعة في أشكالها وأعدادها رمزا دينيا فالارتفاع الذي تميزت به القباب منذ العصر المملوكي هو رمز لجلال وسمو وهيبة كبيرة "شكل ٤٨٢". (علام، ١٩٨٩)٢٧٨

كذلك الشرافات "العرائس" فهي في اتجاهها لأعلى وفي نظام تكرارها المتصل المتبادل والتزاوج بين الكتلة والفراغ يرمز إلى اتصال وارتباط والتقاء السماء بالأرض "شكل ٤٨٣"، وكذلك الحال بالنسبة لارتباط المئذنة الراسية ببناء المسجد الأفقي "شكل ٤٨٤". (عبدالغني، ١٩٩٣)١١٩،١٢٠

وهناك المحراب والذي يمثل إحدى الرموز الإسلامية حيث استخدم المحراب بأشكاله المختلفة كوحدة زخرفية ذات مدلول ورمز ديني يمثل الإسلام بما فيه من الروحانية والعبادة وذلك في زخرفة بعض العملات وسجاجيد الصلاة "شكل ٣٢٧هـ". **(Hillenbrand, 1999)[24]**

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالنظم البنائية والعناصر الزخرفية الهندسية**

يرتبط التكوين اللولبي الذي يقوم عليه فن المخطوطات ببعض الدلالات الرمزية، حيث يعتقد بعض الباحثين أن مركز اللولب يرمز ويشير إلى سر الحياة، والخط اللولبي يرمز إلى الخلاص بينما يرمز الشكل العام للتكوين اللولبي والذي يشبه كرمة العنب إلى الخلود والأبدية كما أن الصياغة العامة للشكل اللولبي بما يتميز به من ترتيب تصاعدي خاص قد يرمز إلى صعود الروح إلى الله عز وجل. (بهنسي، ١٩٨٦)٧٤

كما أن التكرار من خلال ما يعكسه من ظواهر ونظم بنائية كونية يمثل أو يرمز في الفن الإسلامي إلى السعي إلى الله الذي منه واليه تنتهي الأسباب والمتسببات. (عفيفي، ١٩٩٧)٦١ كما أن التوظيف التكراري المتوالي على مساحات ممتدة في الفن الإسلامي والذي يعكس الكون المطلق يرمز إلى اللانهائية. كما انه ساهم أيضا في جعل العالم المحدود (مساحة التكوين) عالما يوحي ويرمز إلى اللامحدودية واللانهائية "شكل ٣٦٩ب/٣٧٦ب". (الديب، ٢٠٠٠)١٠٠

النظم الإشعاعية في الفن الإسلامي والتي تقوم عليها معظم المفردات والتكوينات الزخرفية الهندسية كما في الأطباق النجمية والكتابات والدوائر والنجوم وغيرها، ترمز إلى الكون بكل ما فيه من حركة ودوران وإشعاع مستمر وفق نظم وبنائيات تحكمها وكل ما يحويه من عناصر تدور في فلك واحد منشأه ومنتهاه الخالق عز وجل "شكل ٤٨٥" و"شكل ٣٦٩أ". كما أن النجمة الثمانية في المفهوم الإسلامي مؤلفة من مربعين متداخلين، يعبر الأول عن القوى الطبيعية الأربعة (الهواء، التراب، الماء، النار) بينما يمثل الثاني الجهات الأصلية الأربعة (الشرق، الغرب، الشمال، الجنوب) ويمثل تداخل المربعين قوة الخالق والتي هي فوق كل قوى الطبيعة ومنتشرة في جميع أنحاء هذا الوجود. (غالب، ١٤١٧)[٥٣] (أبو الرب، ١٩٩٥) ٦٠

إما بالنسبة لوحدة "المفروكة" الزخرفية الهندسية فلها مدلول رمزي يعبر عن حركة الشمس اليومية وتعاقب الفصول الأربعة كما يعبر أيضا عن حركة الطواف حول الكعبة. (خليفة، ١٩٨٥) ٢١

وتتميز كل من النقطة والخط والدائرة والمربع بمدلول فلسفي ورمزي خاص في الفن الإسلامي. فالنقطة تمثل بدء خط الطواف، والخط يمثل حركة السعي بين الصفا والمروة كما انه يمثل احد أضلاع مربع الكعبة المشرفة، وتمثل الدائرة حركة الطواف حول الكعبة، والمربع يمثل قاعدة الكعبة. (النجدي، ١٩٩٦) ٧٥

كما ويتميز الخط بقدرته العالية على التعبير الفني، وهو نوعان، خط منحني حر يرمز للاستمرارية والمطلق. وخط هندسي يساهم في تقسيم المساحات والتكوينات الزخرفية وتحديدها ويرمز إلى الثبات والاستقرار. (عبده، ١٩٩٢)١٠٤،١٠٥

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالعناصر الزخرفية النباتية**

تعد زخارف "الأرابيسك" أيضا على اختلاف طرزها وبما تحويه من تفريعات حلزونية وأوراق وغيرها وبما تعكسه من نظم تكرارية متوالية، رمزا للسعي وراء المطلق واللانهائي "شكل ٤٨٦". (شاهين، ٢٠٠٣)١٨

كما وتتميز شجرة النخيل بمدلول رمزي وديني في العصر الإسلامي خاصة في العصر العثماني، فهي من أشجار الجنة وهي رمز الكفاف لذا أكثروا من رسومها في الأماكن المقدسة كالمساجد والمحاريب بالإضافة إلى مختلف المجالات الفنية من مخطوطات وصناعات خزفية ومنسوجات وغيرها "شكل ٤٨٧". (نصر، ٢٠٠٠)٩٣

وهناك زهرة "الانثيمون" التي استخدمها الفنان في أحيان قليلة في زخرفة أعماله الفنية، والتي اتخذها بعض سلاطين وأمراء ووزراء العصر المملوكي كرمز أو شعار لهم كالسلطان "محمد ابن قلاوون" بمصر والسلطان "نور الدين" الشهيد بدمشق "شكل ٤٨٨". (الشهباني، ١٩٩٦)[١٥٢](التهامي، ٢٠٠٣)٣١٧ كما وتعكس زهرة "اللاله" مدلولا رمزيا خاصا عند الأتراك، فاهتمام العثمانيين بزهرة "اللاله" (شقائق النعمان) لم يكن نابعا من شكلها الجميل فقط، بل كان نابعا من الشعور الديني العميق في نفوس العثمانيين حيث أن كلمة "لاله" التركية تتكون من نفس حروف لفظ الجلالة (الله). هذا التشابه في

الحروف اكسب الزهرة مكانة هامة عند العثمانيين.(نصر، ٢٠٠٠)٩٥ كما تشكل حروف "اللاله" أيضا نفس حروف كلمة "هلال" والذي يعد رمزا دينيا هاما في العصر العثماني. (شاهين، ٢٠٠٣)١٨

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالكتابات**

يمثل استخدام الفنان للموضوعات الدينية والنصوص القرآنية والعبارات الدعائية رمزا للتبرك بإحلال البركة والخير والنعمة على الأشياء وإجلالا لشأنه. (الباشا، ج/١، ١٩٩٩)٧١ كما أن صياغة الفنان للكتابات كعنصر زخرفي وفق نظم شعاعية ضمن تكوينات ودوائر هندسية والذي ظهر في العصر المملوكي خلال القرن الرابع عشر الميلادي (١٤م) يعتقد أنها ترمز وتمثل الكون والشمس وأشعة الشمس كما وترمز للمكانة العالية والتمجيد "شكل ٤٨٩" و"شكل ٤٧٤". (وارد، ١٩٩٨)١٣٨ (Hillenbrand, 1999)155

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالعناصر الغير آدمية**

استخدم الفنان في العصر الإسلامي في صياغة بعض تكويناته وموضوعاته الفنية مجموعة من الحيوانات والطيور بالإضافة إلى الحيوانات الأسطورية والخرافية. وتتميز بعض الحيوانات التي تناولها الفنان في أعماله بمدلولات رمزية خاصة. منها على سبيل المثال، "الأسد" وهو رمز القوة والافتراس. "النسر" رمز القوة والشموخ. ويرمز "الطاووس" والذي استخدم بكثرة في العصور المبكرة إلى الأبدية كما في الأصول البيزنطية والقبطية. (الطايش، ٢٠٠٠)١١٥ كما انه يعكس إحدى مظاهر الترف لذا يعد رمزا للترف والزهو والخيلاء. (محمد، ٢٠٠٣)١٠٢،٩٥،١٠١ وبالنسبة لعنصر الطيور، فللديك دلالة دينية ورمزية في العصر الإسلامي. ويظهر ذلك في العصر الأموي في الإبريق الخاص بالخليفة "مروان ابن محمد" والذي يمثل الديك إحدى عناصر تكوينه الزخرفية "شكل ٢٩٢" حيث يذكر "حسن الباشا"◆ في وصف وتحليل هذا العمل الفني انه "يعتقد أن الديك يرمز إلى الفجر أو ضوء النهار وانه ذو صلة وثيقة بإحدى فرائض الإسلام وهو الوضوء فصنبور الإناء الذي على هيئة ديك يصيح يرمز لأذان الفجر". (الطايش، ٢٠٠٠)٦٠ (Hillenbrand, 1999)18

وهناك "التنين" ويعد رمزا للخسوف القمري والشمسي في علم الفلك الإسلامي، لذا عمد الفنان في بعض الأحيان إلى استخدامه كعنصر زخرفي في تزيين بعض الشمعدانات. والفنان بذلك يكون قد زاوج بين المضمون الرمزي والقيمة والشكل الوظيفي للعمل الفني. ويمثل "شكل ٥٩٠" شمعدان من البرونز برأسي تنين فاغرا الفاه حيث توضع الشمعة، فبينما تذوب الشمعة وتنزل يبدو التنين وكأنه يبتلع مصدري الضوء. (وارد، ١٩٩٨)١١٩

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالأسلوب الفني والصياغة الزخرفية**

عمد الفنان في بعض الأحيان -كما ذكرنا سابقا- إلى صياغة (ترصيع) بعض وحداته وتكويناته الزخرفية من أزهار وثمار وأشجار وأغصان كقطع زخرفية مكونة من الاحجار الكريمة وحبات وعقود اللؤلؤ، بالإضافة إلى استخدام الأساور والتيجان والأواني والكؤوس، وذلك بتطويع عناصره وفق أسلوب زخرفي مجرد يتوافق مع التكوين العام "شكل ٤٥٩". هذا الأسلوب الزخرفي في تناول العناصر أضفى على تكويناته الزخرفية وأشكاله إيحاءات ودلالات رمزية وفلسفية أعمق من طبيعتها المادية، خاصة في بدايات العصر الإسلامي.(Hillenbrand, 1999)25 فهي تمثل رمزا للتعبير عن حياة الغنى والثراء التي وصل ليها المسلمون من جهة، ورمز لإبراز قيمة المكان من سمو ورفعة الأماكن المقدسة التي استخدم فيها هذا الأسلوب من جهة أخرى، بالإضافة إلى أنها تعد رمز لما ينتظر الفنان من نعيم في الآخرة. (الباشا، ج١، ١٩٩٩)١٤١،١٤٠ (حسن، ٢٠٠٥)٣٥

كما وقد كانت خامات الثياب وأنواعها تستخدم كتعبير أو رمز يعكس الأسلوب الزخرفي للعصر الذي صنعت فيه، فنوعية الثياب والزخارف وأشكال العمائم الكبيرة وأغطية الرؤوس التي ظهرت في العصر العثماني تختلف عن مثيلاتها في العصور الإسلامية الأخرى "شكل ٤٩١" و"شكل ٣٢٨". (شيحة (م.ع.ث.ع)، ١٩٩٧) ٣١٢

◆ "حسن الباشا": استاذ الآثار والفنون الإسلامية بجامعة القاهرة، له مؤلفات وموسوعات عديدة في مجال الفن والحضارة الإسلامية. حاز على عدة جوائز وأوسمة دولية.

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالعمل الفني**

تمثل العقيدة الإسلامية-كما ذكرنا سابقا- عاملا هاما في نشأة وتكوين فنون الحضارة الإسلامية وهي تمثل الدافع الرئيسي الهام في إثارة وتحفيز الفنان إلى الابتكار والإبداع وفق معايير عالية من الإجادة والإتقان والدقة. وتمثل هذه السمات في مضمونها مدلولات رمزية خاصة انعكست على ما أنتجه الفنان من صياغات وتكوينات زخرفية في مختلف المجالات. ويتضح ذلك في جدران المساجد (بيوت الله) والقصور والأسبلة والمحاريب والقباب والمنابر وفنون تذهيب المصاحف بالإضافة إلى الأدوات كالمحابر والمقالم والقناديل والمشكاوات وغيرها، فما تظهره من الدقة البالغة والإجادة إنما هي رمز لتمجيد وتعظيم الله عز وجل ورمز للرغبة في تجميل الحياة "شكل ٤٩٢". (غالب، ١٤١٧) ٥٠

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالطبيعة والفلك**

استخدم الفنان في العصر الإسلامي في بعض تكويناته الزخرفية خاصة المشغولات المعدنية مجموعة من الأشكال المستوحاة والمرتبطة بالطبيعة والفلك كالأبراج الفلكية والكواكب والنجوم والأقمار والأهلة. (الألفي، ١٩٨٤) ١٥٤، ١٤٦

بالنسبة للأبراج الفلكية والكواكب، كان الفنان في تناوله لهذه الأشكال يعمد إلى تمثيلها بعنصر آخر بل أحيانا تمثل هذه الأشكال بأكثر من رمز أو عنصر وذلك وفق أسلوب زخرفي. مثال على ذلك، كوكب "عطارد" يرمز له أحيانا بقلم وقرطاس. وكوكب "المريخ" يمثل أحيانا بـ"رجل فوق كبش" وهو يرمز لبرج "الحمل"، وأحيانا يمثل كوكب "المريخ" كتكوين مزدوج وهو يرمز لبرج "العذراء" والشمس في برج "الأسد". كما ويمثل أحيانا كوكب "المريخ" يمثل محارب يمسك بعقربين وهو رمز برج "العقرب"، وأحيانا يرمز له بـ"رجل يحمل سيف". وهناك "الزهرة" ويرمز لها بـ"رجل يحمل آلة عود أو قيثارة" وهو رمز برج "الميزان" "شكل ٤٩٣". و"زحل" يرمز لها بـ"رجل يحمل صولجان. (وارد، ١٩٩٨) ١٣٦، ١٤٨، ١٢٠

بالنسبة للنجوم والأهلة، استلهم الفنان عنصر "الهلال" من الطبيعة واستخدمه في تزيين أعلى القباب والمآذن في العصر الإسلامي. وقد تناول الفنان بعد ذلك "الهلال" كوحدة زخرفية حيث صاغه وفق معالجات زخرفية مجردة ومتعددة ضمن كثير من تكويناته الزخرفية، ويظهر ذلك بكثرة في العصر العثماني، حيث تمثل وحدة "الهلال" الزخرفية رمزا دينيا هاما نقش على أعلام الدولة وعلى كل ما يتصل بمظهرها الرسمي "شكل ٤٩٤" ونلاحظ قدرة الفنان على معالجة مفرداته بصياغات متنوعة فنلاحظ (اليمين) وحدة "هلال" صغيرة بداخل وحدة "هلال" كبيرة ونلاحظ كيف استدارة أطرافهما وتلاقت على شكل دائري، و(اليسار) استخدمت بشكلها المبسط ووضع فوقها التاج الإيطالي وذلك اثر دخول التأثيرات الأوروبية على الطراز العثماني. (شاهين، ٢٠٠٣)١٨ كذلك استخدم الفنان في العصر العثماني زخرفة "تشينتيماني" المكونة من عنقود الدوائر الثلاث على المنسوجات والبلاطات الخزفية كرمز للرخاء والفأل الحسن. (Akar, 1988)10

- **مدلولات رمزية مرتبطة بالمكاييل والموازين**

استخدم المسلمون في الحضارة الإسلامية-كما ذكرنا سابقا- لإدارة شئون حياتهم وتنظيم مواردهم المالية من معاملات مالية وتجارية وعمليات البيع والشراء وغيرها مجموعة من الأوزان والمعايير الخاصة التي كانت تصنع من خامة المعدن أو الزجاج تعرف بـ"الصنج". وقد عمد الفنان إلى نقش بعض العبارات والرموز الخاصة على سطوح "الصنج" والتي تتضمن قيم العملات المضروبة من ذهب وفضة وأسماء وأوزان المسكوكات. والرموز التي وردت على "الصنج" نوعان، رموز مرتبطة بنظام الترقيم بالأعداد الحسابية كما في "جدول ٤٩"، ورموز مرتبطة بالفك "فلكية" كالهلال أو النجمة أو كلاهما معا وذلك بأشكال متنوعة وأحيانا بأعداد مختلفة حيث استخدمت كرمز ديني وأيضا كرمز للرخاء والفأل الحسن والتبريك "شكل ٤٩٥". (محمود (م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧) ١٥٤، ١٥٣، ١٥٠

من هنا، ووفق ما قامت به الباحثة من دراسة وتحليل لتاريخ كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية بداية بنشأتهما والعوامل المختلفة المؤثرة فيهما، والمفهوم الفلسفي الخاص بكل

حضارة، ومراحل تطور كلا الحضارتين عبر العصور، وتناول البدايات والطرز المؤثرة في الفن الإسلامي، ومروراً بدراسة السمات العامة والفنية الخاصة بكلا الحضارتين، وانتهاءاً بدراسة وتحليل العناصر الزخرفية في كل منهما ودراسة وتصنيف أهم الصياغات الزخرفية للوحدات المتنوعة التي تناولتها كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، سوف تقوم الباحثة في الفصل الآتي بعقد بعض المقارنات ما بين الحضارتين للوقوف على أوجه التشابه والاختلاف بينهما واستخلاص الصياغات والقيم الفنية المشتركة والمختلفة بين زخارف فنون الحضارتين، مما يساعد في الكشف عن صياغات وقيم تشكيلية جديدة. ويساهم في تكوين خلفية أو قاعدة فنية خصبة يتم وفقها توجيه الجوانب الفكرية والإبداعية وتحديد المداخل والمنطلقات التجريبية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة والتي تقوم على استحداث تصميمات زخرفية مبتكرة تجمع ما بين زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك في ضوء فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة.



(شكل ٣٣١)
جزء تفصيلي يوضح توقيع صانع القطعة حيث نلاحظ عبارة "عمل بدر وطريف عبده" وقد نقشت على ظهر القفل الخاص بصندوق مصنوع من الخشب المصفح بالفضة المذهبة والمزخرف بوحدات نباتية مجردة وكتابات كوفية مورقة- عهد الخليفة الاموي "الحكم الثاني"- قرطبة- اسبانيا- عام٩٦١م.
العصر الاندلسي
(عن: Blair, 1998, p101)



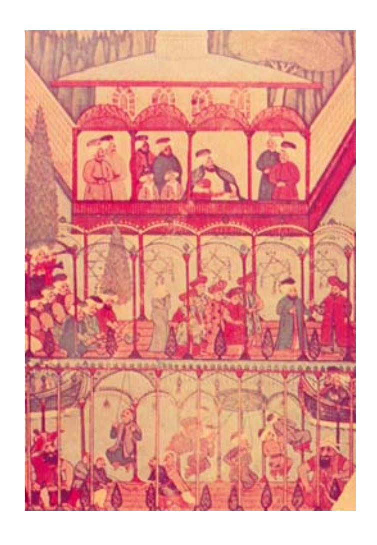
(شكل ٣٣٢)
مخطوطة "مختار الحكم ومحاسن الكلم" تصور المعلم "سولون" وهو يدرس ويثقف التلاميذ-سوريا-النصف الاول ق١٣م
العصر الايوبي
(عن: بهنسي، ١٩٨٦، ص٤٩٢)





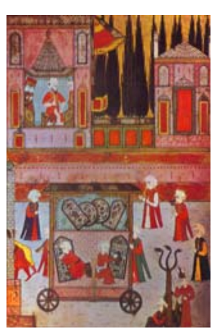
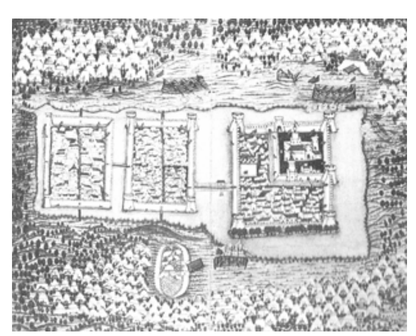
(شكل ٣٣٣)
أ)اليمين:مخطوطة "مقامات الحريري" لـ"الواسطي"تصور "الحارث" واصدقاؤه قبل انفصالهم-بغداد- ١٢٣٧م-ق١٣م
ب)اليسار: مخطوطة "مقامات الحريري" لـ"الواسطي"تصور "ابو زيد السروجي" يتسول مع عجوز في مسجد المدينة-المقامة السابعة- ١٢٣٧م-ق١٣م-عهد الاسرة الألخانية
العصر المغولي
(عن: بهنسى، ١٩٨٦، ص٤٩٣) و(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٢٦٣) و(عن:زينهم، ٢٠٠١، ص١٢)





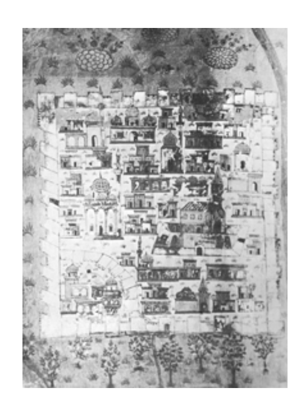
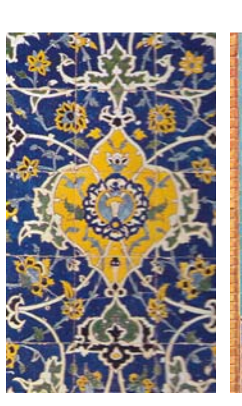
(شكل ٣٣٤)
أ)اليمين:سرنامة "مراد الثالث" بداية سير موكب- تركيا- ق١٦م/١٠هـ
ب)اليسار: سرنامة "وهبي احمد الثالث" عرض رعاة البقر- تركيا- ق١٨م عام١٧٠٣-١٧٣٠م
العصر العثماني
(عن:محمد، ١٩٨٦،ص٤٨٩،٤٨٨)

(شكل ٣٣٥)
أ)اليمين:تكوين زخرفي يصور قلعة "زكتوار" نلاحظ المنظور الخاص وتراكب العناصر- عن"نزهة الاخبار در سفر زكتوار"- مخطوطة "هنر نامة"- عام١٥٨٤م-١٥٩٢م- ق١٦م
ب)اليسار: تكوين زخرفي صور حرفة الزجاج-مخطوطة "سورنامة" - ق١٨م العصر العثماني
(عن: آبا، ١٩٨٧،ص٣٠٢،٢٧٦، ٣٠٣)

(شكل ٣٣٦)
أ)اليمين: تكوين مثلث مخطوطة "الترياق"لجالينوس – ق١٢م-العصر السلجوقي
ب)اليسار: تكوين بيضاوي-"مقامات الحريري"- ق١٣م-العصر المغولي
(عن:السجيني، ١٩٧٨، ص١٠٤،١٨٦)



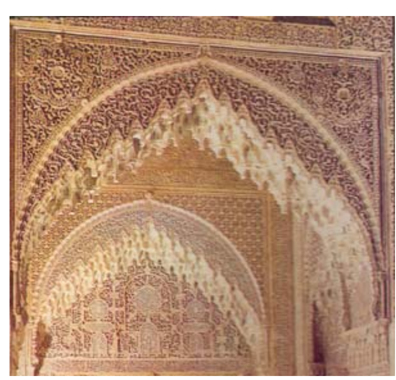





(شكل ٣٣٧)
تكوينات زخرفية قوامها "الارابيسك"، وفق ظاهرة تسطيح الزخارف بالاضافة إلى التباين اللوني والايقاع.
أ)الاول: قبة ضريح "طرابق خانم"- تركمنستان- ق١٤م- العصر المغولي. الثاني: الايوان الجنوبي لمسجد "الجمعة"- ايران- ق.١٥م- العصر المغولي (التيموريون) الثالث: مسجد "شاه عباس"- ايران- ق.١٧م- العصر الصفوي
ب)الرابع: "قصة مراحل فتوحات العراقيين" عهد سليمان القانوني-١٥٣٧م- ق١٦م-العصر العثماني
(عن: Stierlin, 2002, p266, 221) و(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p120)
(عن: آبا، ١٩٨٧،ص٢٩٨،٢٧٢)






(شكل ٣٣٨)
تكوينات زخرفية لمخطوطات مختلفة حيث نلاحظ المنظور اللولبي
من اليمين: مخطوطة "ألاغاني" – العراق- ١٢٢٠م- العصر السلجوقي (الاتابكة)، مخطوطة "مقامات الحريري" لـ"الواسطي" – مصر - ١٣٣٤م- العصر المملوكي، مخطوطة "مقامات الحريري" لـ"الواسطي"- العراق- عام ١٢٣٧م- العصر المغولي (الالخانية)، مخطوطة -"بهزاد"- ايران- عام ١٥٢٥م- العصر المغولي (التيموريون)
(عن: بهنسي، ١٩٨٦، ص٦٦،٧٢) و(عن: باشا، ج/٥، ١٩٩٩ ، ص٣٢٦)



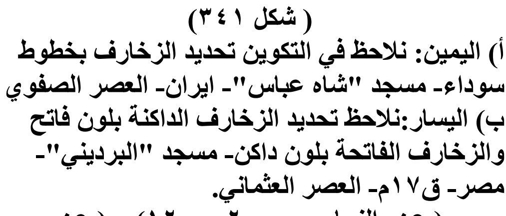
(شكل ٣٣٩)
حفر بارز على الجص - قصر "الحمراء" - قوامه "الارابيسك" اسبانيا- ق.١٣-١٤م العصر الاندلسي
(عن: الشامي، ١٩٩٠، ص٣٤٢) و(عن:
(Degeorge & Clevenot, 2000, p32



(شكل ٣٤٠)
منظر الاستعداد للصيد نلاحظ فيها التراكب - "هرنامة"-تركيا- ق١٦م/١٠هـ العصر العثماني
(عن:محمد، ١٩٨٦،ص٤٨٧)

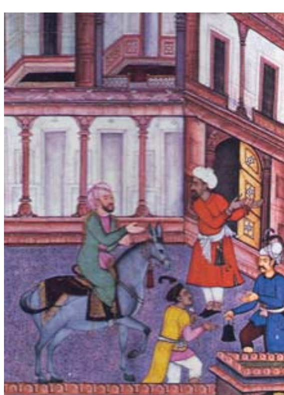


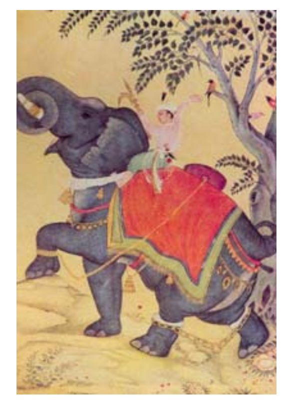




(شكل ٣٤١)
أ) اليمين: نلاحظ في التكوين تحديد الزخارف بخطوط سوداء- مسجد "شاه عباس"- ايران- العصر الصفوي
ب) اليسار:نلاحظ تحديد الزخارف الداكنة بلون فاتح والزخارف الفاتحة بلون داكن- مسجد "البرديني"- مصر- ق١٧م- العصر العثماني.
(عن: النحاس، ٢٠٠٠، ص١٢) و(عن:
(Stierlin, 2002, p 273

(شكل ٣٤٢)
تكوينان زخرفيان لمخطوطتان حيث نلاحظ الظلال اللونية على جسد البغل والفيل، وعلى الثياب ووجوه الوحدات الادمية والمباني لتحقيق العمق والتجسيم.
أ) اليمين: ايران- ق.١٧م.
ب) إلى اليسار: الهند- بداية ق.١٧م.
العصر المغولي
(عن: باشا، ج/٥، ١٩٩٩ ، ص٣٦٨)
و(عن: Stierlin, 2002, p 86)





4	9	2
3	5	7
8	1	6

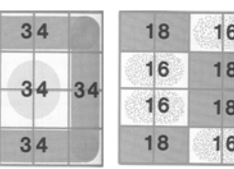
6	32	3	34	35	1
7	11	27	28	8	30
24	14	16	15	23	19
13	20	22	21	17	18
25	29	10	9	26	12
36	5	33	4	2	31

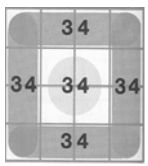
(شكل ٣٤٣أ)
نموذجان اساسيان من المربعات "السحرية".
(اليمين) مربع يقوم على النظام العددي (٣×٣)، (اليسار) مربع يقوم على النظام العددي (٦×٦). ويتم توزيع الاعداد داخل المربع وفق قانون رياضي خاص بحيث يكون مجموع كل صف داخل مربع ما عددا بعينه.
(Critchlow, 1999, p43,50 :عن)

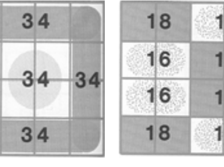


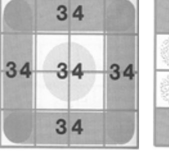
4	14	15	1
9	7	6	12
5	11	10	8
16	2	3	13

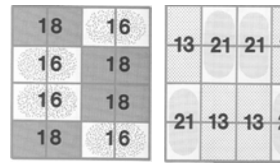


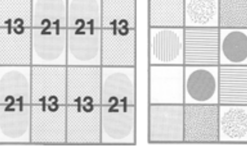


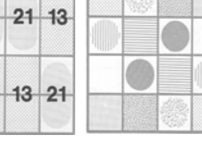








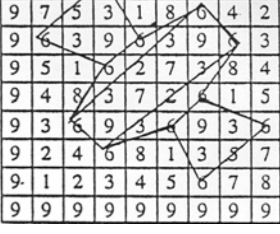




(شكل ٣٤٣ب)

في الاعلى: احد النماذج الاساسية للمربعات "السحرية" قائم على نظام عددي (٤×٤).
في الاسفل: توزيعات هندسية مختلفة ناتجة عن حسابات رياضية خاصة قائمة على الجمع تم تطبيقها على المربع "السحري" في الاعلى.
(عن: Critchlow, 1999, p46)

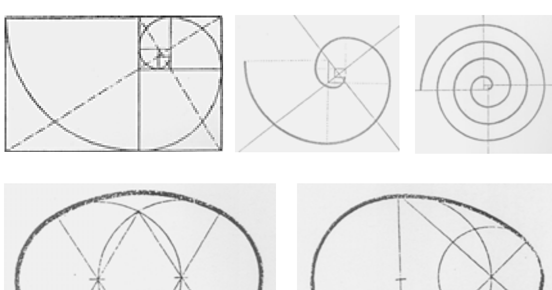
9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	6	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	8	4
9	4	8	3	7	2	6	1	5
9	3	6	9	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9

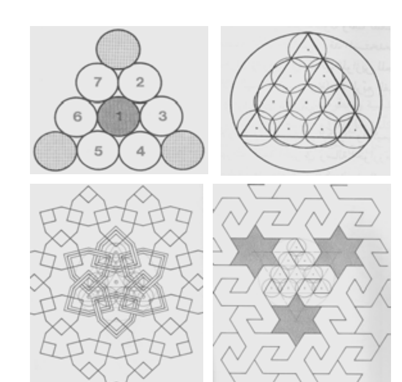


9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	6	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	8	4
9	4	8	3	7	2	6	1	5
9	3	6	9	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9

(شكل ٣٤٤)

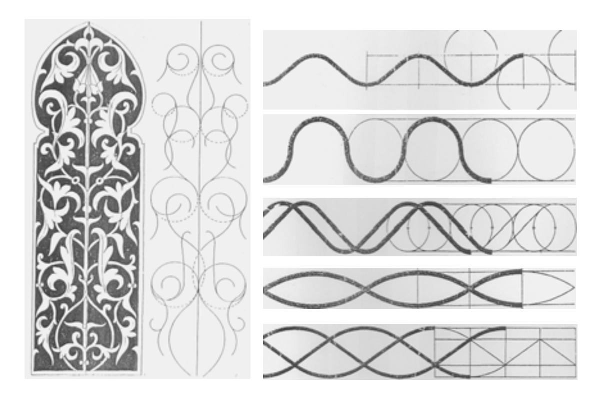
أ) اليمين: نموذج مربع "فيدي" وقد تم تطبيق وحدتين من خلال توصيل الخطوط بين المربعات رقم (٦) ورقم (٨)
ب)اليسار: رسم تخطيطي لوحدات هندسية ناتجة عن تطبيق مبدأ التناسب العددي على محيط الدائرة للصف الاول من مربع "فيدي" (اليمين)، للصف الثاني (في الوسط إلى اليمين)، للصف الثالث (في الوسط إلى اليسار)، للصف الرابع (اليسار).
(عن: المفتي، ١٩٩٩، ص١٤) و(عن: الديب، ٢٠٠٠، ص٦١) و(عن: هاشم، ١٩٩٨، ص١٦٧)





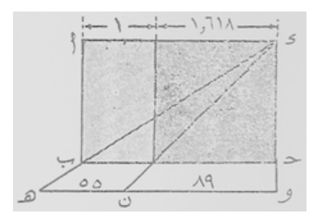
(شكل ٣٤٥) **(شكل ٣٤٤ج،د،هـ)**

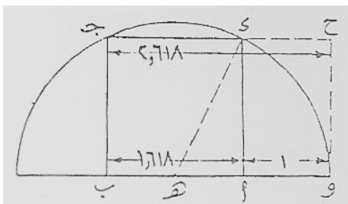
(شكل٣٤٤)ج) الاعلى يمين: النظام البنائي وفق رباعية "فيثاغورث" د) في الاسفل: شبكيتان زخرفيتان وفق رباعية فيثاغورث. هـ) في الاعلى يسار: قانون الدوائر السبعة. (شكل٣٤٥) أ) الاعلى: النظام البنائي اللولبي. اليسار اللولب اللوغارتمي أو لولب القطع الذهبي ب) الاسفل: النظام البنائي البيضاوي
(عن: 109,110Critchlow, 1999, p105,) و(عن: المفتي، ١٩٩٩، ص١٤)
(عن: السيد، ١٩٨٧، ص٧٢،٧٠) و(عن: رياض، ١٩٧٤، ص١٤٢)



(شكل ٣٤٦)

أ) اليمين: الخطوط المنحنية والمتضافرة الناتجة عن الدوائر والشكل البيضاوي والشبكيات المربعة.
ب) اليسار: تحليل البناء الهندسي لاحدى تكوينات "الارابيسك" قوامها الدوائر المختلفة الاحجام والخطوط اللولبية او الحلزونية.
(عن: الشناوي، ١٩٨٦، ص٢١٩،٢٠٩،٢١٠)
(عن: السيد، ١٩٨٧، ص٧٣)



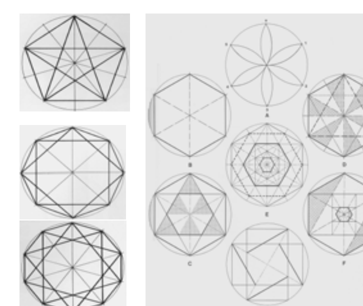


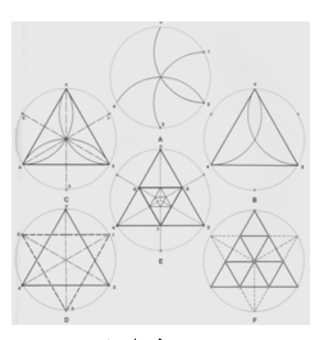
(شكل ٣٤٧)
أ) اليمين: مستطيل "القطاع الذهبي"
ب) اليسار: مثلث "القطاع الذهبي"
(عن: رياض، ١٩٧٤، ص١٤١، ١٤٥)

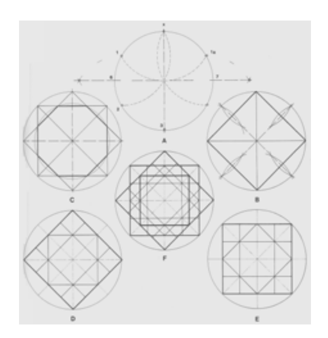




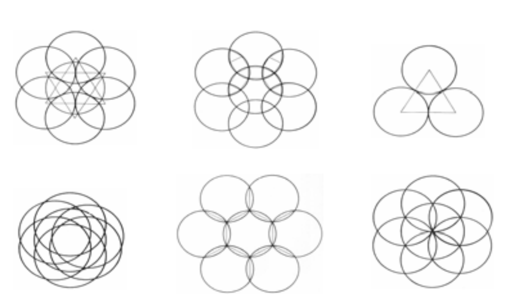
(شكل ٣٤٧ج)
صياغتان مختلفتان للتكوين الخارجي لمئذنتان وفق قاعدة "القطاع الذهبي" حيث نلاحظ التناقص في المساحة كلما اتجهنا للاعلى.
إلى اليمين: مسجد "شيت"- الموصل- العراق.
إلى اليسار: مدرسة السلطان "قلاوون"- مصر- العصر المملوكي.
(عن: فرحات، ١٩٩٣، ص١٥)

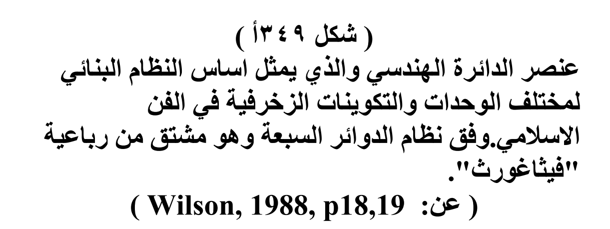




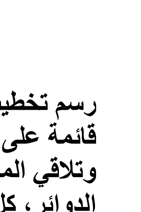


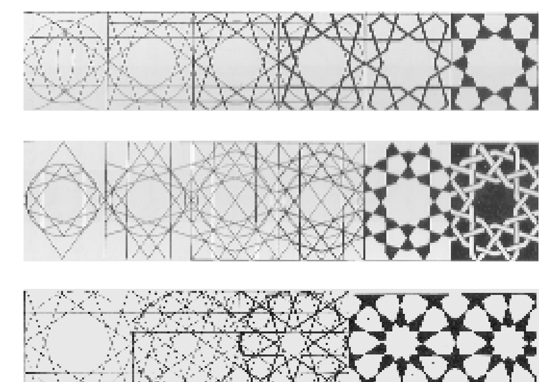
(شكل ٣٤٨)
رسوم تخطيطية لعنصر الدائرة الهندسي والذي يمثل اساس النظام البنائي لمختلف الوحدات الزخرفية الهندسية. الدائرة كنظام بنائي يحقق حلول وصياغات مختلفة للمربع والمثلث والسداسي والخماسي والاشكال النجمية
(عن: Critchlow, 1999, p29,31,33) و(عن: Wilson, 1988, p26,44)



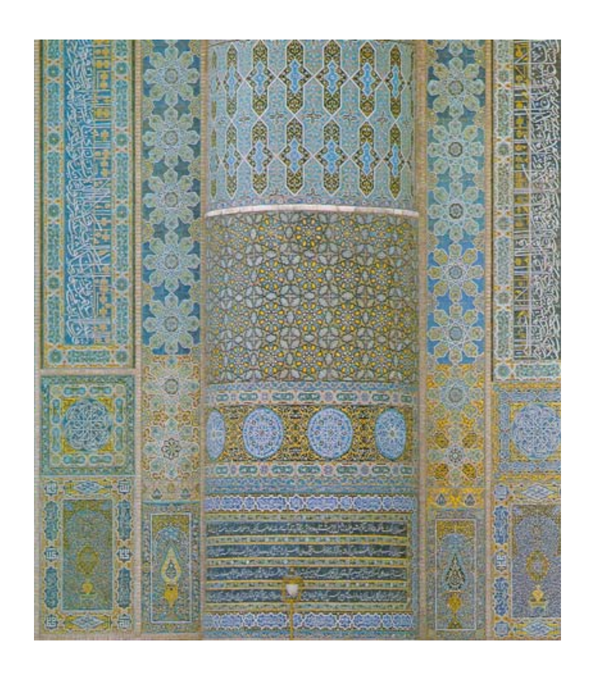


(شكل ٣٤٩أ)
عنصر الدائرة الهندسي والذي يمثل اساس النظام البنائي لمختلف الوحدات والتكوينات الزخرفية في الفن الاسلامي.وفق نظام الدوائر السبعة وهو مشتق من رباعية "فيثاغورث".
(عن: Wilson, 1988, p18,19)



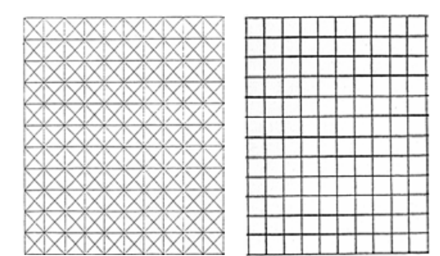


(شكل ٣٤٩ب)
رسم تخطيطي لتكوينات زخرفية هندسية متنوعة قائمة على شبكيات مختلفة من خلال امتداد وتفاعل وتلاقي المحاور والخطوط داخل مجموعة من الدوائر، كل ذلك وفق نظم تكرارية وعلاقات انشائية مختلفة.
(عن: Wilson, 1988, p45)
و(عن: زينهم، ٢٠٠١، ص٥٢)

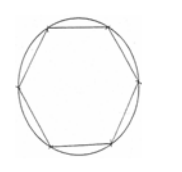


(شكل ٣٥٠)
تكوينات زخرفية متنوعة لوحدات الزخرفية متنوعة وفق نظم تكرارية وعلاقات انشائية المختلفة. نلاحظ الشبكيات الرئيسية القائمة على تقسيم السطح إلى عدد من المساحات المختلفة والشبكيات الثانوية المتنوعة التي تشغل هذه المساحات بزخارف مختلفة وفق نظم تكرارية خاصة. كما نلاحظ قدرة الفنان في تحقيق قيم جمالية عالية من تنوع وتباين وايقاع واتزان و وحدة- مسجد "الجمعة"- اصفهان- ايران- عام١٣٢٥/١٣٣٤م- ق.١٤م.
العصر المغولي
(عن: Michell, 1978, p145)

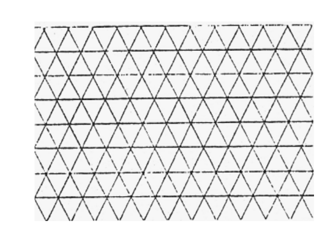


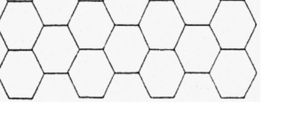


(شكل ٣٥١)
الاعلى: وحدة المربع اساس الشبكية
أ) اليمين: الشبكية المربعة العمودية
ب) اليسار: للشبكية المربعة المائلة
(عن: Wade, 1976, p18)



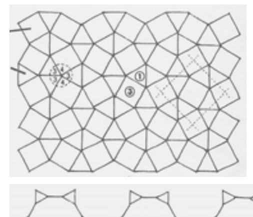


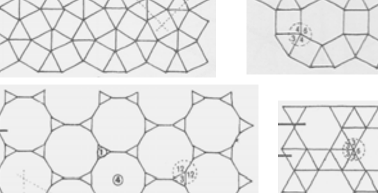


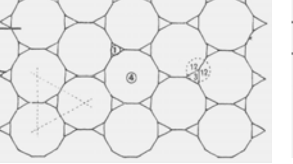


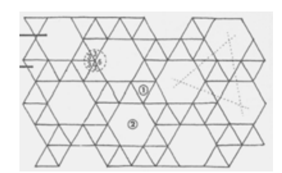
(شكل ٣٥٢)
الأعلى: وحدة المثلث أساس الشبكية
أ) اليمين: الشبكية المثلثة
ب) اليسار:الشبكية السداسية
(عن: Wade, 1976, p18)

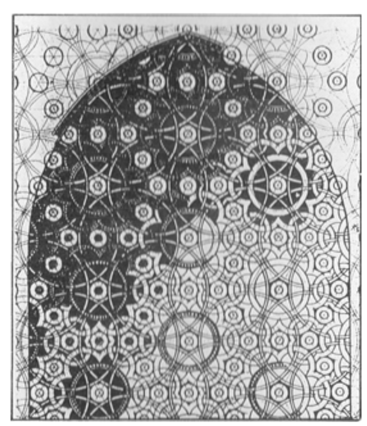
(شكل ٣٥٣أ)
رسوم تخطيطية تمثل حلول وصياغات مختلفة لشبكيات مركبة متنوعة قائمة على تفاعل وتماس كل من (المربع والمثلث والسداسي والثماني) وفق نظم وقوانين رياضية. ويشكل كل من هذه الوحدات ايضا اساس النظام البنائي لمختلف التكوينات الزخرفية الهندسية.
اليمين الاعلى: شبكة ناتجة عن تفاعل السداسي والمربع والمثلث.
اليسارالاعلى: شبكة ناتجة عن تفاعل المربع والمثلث.
اليمين الاسفل: شبكة ناتجة عن تفاعل السداسي والمثلث.
اليسارالاسفل: شبكة ناتجة عن تفاعل الثماني والمثلث.
(عن: Critchlow, 1999, p119)



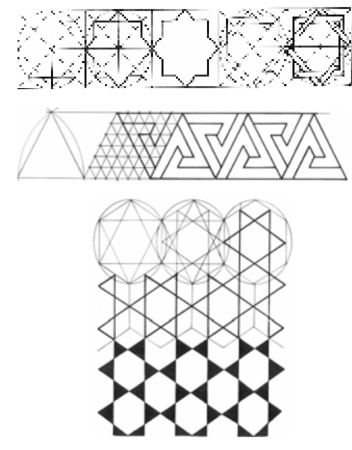








(شكل ٣٥٣ب)
شبكية هندسية مثلثة قائمة على تفاعل الدوائر وفق نظم تكرارية وانشائية مختلفة. جامع "احمد بن طولون"- ق.٩م/ق.٣هـ. العصر العباسي الثاني
(عن: الشامى، ١٩٩٠، ص٣٣٧)



(شكل ٣٥٣ج)
تكوينات زخرفية هندسية متنوعة قائمة على شبكيات مختلفة (مربعة ومثلثة وسداسية) وفق نظم تكرارية وعلاقات انشائية مختلفة
(عن: Wilson, 1988, p27,33,38)



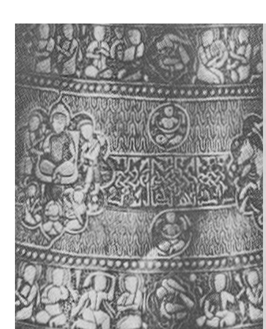
(شكل ٣٥٤)
تمثال مصنوع من البرونز على هيئة حيوان خرافي مزخرف بوحدات متنوعة) مصر- ق.١١م- العصر الفاطمي
(عن: Hillenbrand, 1999, p178)





(شكل ٣٥٥)
أ) اليمين: تكوين زخرفي قوامه "الارابيسك" ووحدة "الطبق النجمي" مصر- عام ١٢٨٥م- العصر المملوكي.
ب) اليسار:"الارابيسك- اسيا الوسطى- - العصر العثماني
(عن: باشا، ج/٤، ١٩٩٩ ، ص٢٣٤)
و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p132)









(شكل ٣٥٦)
أ) الاول: دمشق- منتصف ق.١٣م- العصر المملوكي. ب) الثاني: - العصر الفاطمي.
ج) الثالث: ايران- ق.١٢م- العصر السلجوقي
(عن: باشا، ج/٥، ١٩٩٩ ، ص١٠٦) و(عن: الالفي، ١٩٨٤، ص٣٣٦) و(عن: علام، ١٩٨٩ ، ص١٤٧)





(شكل ٣٥٧)

(شكل ٣٥٨)

تكوينات زخرفية متنوعة لمجموعة من الكنارات قائمة على التكرار البسيط المتصل والعكسي لوحدات زخرفية مختلفة.
(شكل ٤١٣)أ) اليمين الاعلى: ضريح "علي نصافي"- سمرقند- اوزبكستان- اسيا الوسطى- عام١٣٨٥م-ق.١٤م- العصر المغولي (التيموريين) ب) في الوسط: جزء تفصيلي - ضريح "نجم الدين كوبرا"- تركمنستان- اسيا الوسطى- عام١٣٢١-١٣٢٦م- ق.١٤م- العصر المغولي ج) في الاسفل: - الجزائر.
(شكل ٤١٤) أ)اليسار الاعلى: تكرار عكسي- دمشق. ب) في الاسفل: - بخارى- ايران-١٣٥٨م- ق.١٤م- العصر المغولي.
(عن: فياض والايوبي، ٢٠٠٥، ص١٣٦) و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p106,115)
و(عن: علام، ١٩٨٩، ص٢١٤)



(شكل ٣٥٩)

جزء تفصيلي من تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على التكرار المتبادل لمجموعة من الزخارف الهندسية.
أ) في الاعلى: منزل الضيوف شرق تاج محل- الهند- عام١٦٤٨م- ق.١٧م- العصر المغولي.
ب) في الاسفل: قصر "الحمراء"- غرناطة- اسبانيا- ق.١٤م- العصر الاندلسي (بنو نصر)
(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p52)
و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p62)



(شكل ٣٦٠)

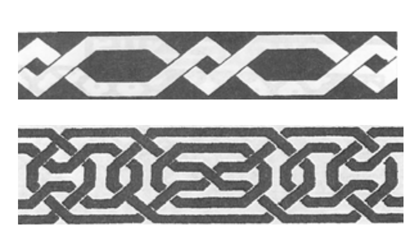
جزء تفصيلي لتكوين زخرفي من الفسيفساء لوحدة نباتية مجردة - قبة مسجد بغداد- العراق- ق.١٣م.
العصر المغولي
(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٧٥)



(شكل ٣٦١)

تكوين زخرفي لمحراب مصنوع من الجص والحجر قائم على التكرار المتبادل الدائري - مسجد "الجعفرية"- سرقسطة او سراقوسه- اسبانيا- عام١٠٤٦-١٠٨١م- ق.١١م- عهد ملوك الطوائف
العصر الاندلسي
(عن: فرحات، ١٩٩٣، ص١٦٤)
و(عن: Michell, 1978, p214)





(شكل ٣٦٢)

تكوينات زخرفية لكنارين قائمان على نظم تكرار وعلاقات انشاء مختلفة لوحدات زخرفية متنوعة.
أ)اليمين الاعلى: - تونس. ب)الاسفل: غرناطة- اسبانيا- العصر الاندلسي. ج)اليسار: - ق.١٧م- العصر العثماني
(عن: فياض والايوبي، ٢٠٠٥، ص١٨٥) و(عن:Petsopoulos, 1982, p138,141)



(شكل ٣٦٣)

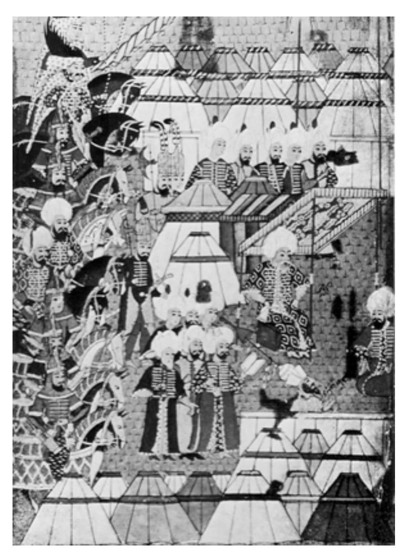
اناء خزفي ذو تكوين زخرفي قائم على التكرار الحر لمجموعة من الزخارف النباتية - ازنيق- تركيا- ق. ١٦م.
العصر العثماني
(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٦١)



(شكل ٣٦٤)

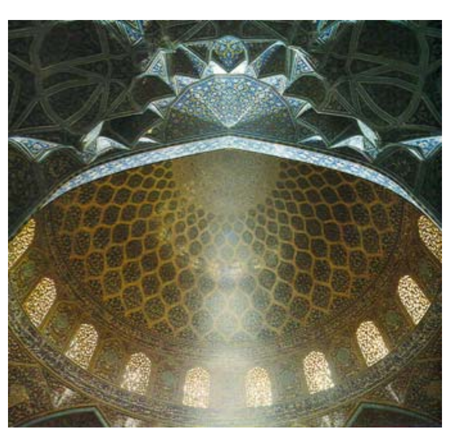
اناء خزفي مزين باسلوب البريق المعدني ذو تكوين زخرفي قائم على مجموعة من النظم التكرارية والانشائية، - مصر او اسبانيا- ق. ١١م.
العصر الفاطمي او العصر الاندلسي
(عن: علام، ١٩٨٩، ص١٢٤،١٢٣)
و(عن: خليفة (م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص٣٥٢)



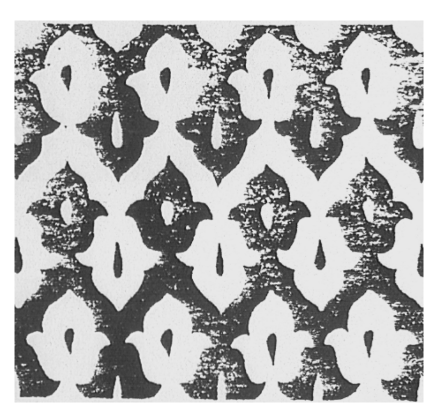


(شكل ٣٦٥)

أ)اليمين:تكوين زخرفي لبلاطة خزفية قائم على التكرار بالتماثل -ضريح "نجم الدين كوبرا"- تركمنستان- اسيا الوسطى- عام١٣٢١-١٣٢٦م- ق.١٤م. العصر المغولي
ب)اليسار: تكوين زخرفي لمخطوطة تصور مخيم "لا لا مصطفى باشا" قائم على مجموعة من النظم التكرارية والانشائية المختلفة-١٥٨٢م- ق.١٦م.العصر العثماني
(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p122) و(عن:Michell, 1978, p82)



(شكل ٣٦٦)
تكوين زخرفي لقبة - مسجد الشيخ "لطف الله"- اصفهان- ايران- عام١٦١٦م- ق.١٧م.
العصر الصفوي
(Michell, 1978, p152:عن)



(شكل ٣٦٧)
جزء تفصيلي من نقش على الرخام لمحراب مسجد السلطان"المؤيد" "شيخ"- مصر- عام١٤١٦م- ق.١٥م
العصر المملوكي
(عن: السيد، ١٩٨٧، ص١٥٦)





(شكل ٣٦٨)
أ)اليمين:رسم تخطيطي لشبكة زخرفية قائمة على نظم تكرارية مختلفة وفق نظام او مبدا الاستطراد والذي تم تطبيقه في معظم التكوينات الزخرفية الإسلامية.
ب)اليسار: تكوين زخرفي لمخطوطة "سليمان نامة" قائمة على تقسيم المساحة إلى صفوف افقية مختلفة الابعاد وبعض الصفوف العمودية في الاسفل. - عهد "سليمان القانوني" او "سليمان الثاني"- عام١٥٥٨م- ق.١٦م. العصر العثماني
(عن: آبا، ١٩٨٧، ص ٢٩٩،٣٠٧) و (عن: النحاس، ١٩٩٠، ١٣٩)





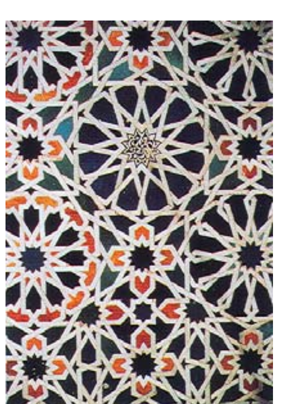
(شكل ٣٦٩)

أ)اليمين:تكوينات زخرفية متنوعة ذات مستويات عدة تجمع وحدات زخرفية مختلفة والمنفذة بخامات واساليب مختلفة (حفر الجص وبلاطات خزفية)- قاعة "السفراء"- فصر "الحمراء"- غرناطة- اسبانيا- ق.١٣-١٤م-العصر الاندلسي

ب)اليسار: قبة قاعة الصلاة بمسجد الشيخ "لطف الله" مزينة بوحدات زخرفية متنوعة قائمة على نظم تكرارية ضمن تكوينات ومستويات مختلفة، ونلاحظ في التكوين الزخرفي ظاهرة الامتداد واللانهائية التي تميز بها الفن الاسلامي- اصفهان- ايران- عام١٦١٦م- ق.١٧م.العصر الصفوي

(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p35,143)





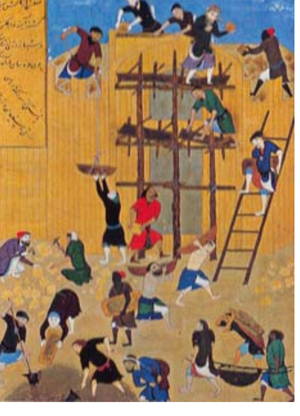


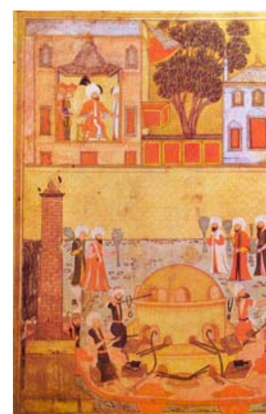
(شكل ٣٧٠)

أ) إلى اليمين:تكوين زخرفي قوامه وحدة "الطبق النجمي"(١٢) ضلع "وزرة" قصر الحمراءغرناطة- اسبانيا- ق١٣-١٤م- العصر الاندلسي

ب) إلى اليسار: تكوين زخرفي لشبكية هندسية قائمة على زخارف "الارابيسك" تزين جدران مسجد الشيخ "لطف الله"- اصفهان- ايران- عام١٦٠٢/١٦١٩م- ق.١٧م- العصر الصفوي.ونلاحظ في كلا التكوينان الزخرفيان ظاهرة الامتداد واللانهائية.

(عن: Degeorge & Porter, 2002, p142,81)





(شكل ٣٧١)

أ) إلى اليمين: مخطوطة "سورنامة" تصور نافخوا الزجاج وآتونهم-١٧٢٠م- ق.١٨م- العصر العثماني

ب) إلى اليسار: مخطوطة "المنظومات الخمس" المصور "بهزاد" تصور بنا قلعة او حصن الخوارنق- ايران- عام ١٤٩٤م- ق١٥م- العصر المغولي (التيموريين).ونلاحظ في كلا التكوينان الزخرفيان اتجاهات الحركة المختلفة من خلال حركات الايدي والارجل والرؤوس ضمن مسار متنقل ومتوازن للرؤية.

(عن: آبا، ١٩٨٧، ص٣٠٣،٣١١)

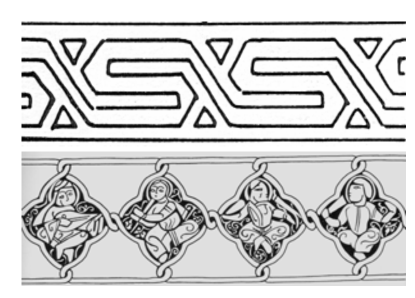
و(عن: Stierlin, 2002, p 121)



(شكل ٣٧٢)

تكوين زخرفي يصور احدى الموضوعات الخاصة بمخطوطة "كليلة ودمنة" وهوافتراس الاسد للحمار. حيث نلاحظ اتجاهات الحركة المختلفة في كل من ايدي وارجل ورؤوس الحيوانين بالاضافة إلى الحركات الناتجة عن تمايل الفروع والاغصان النباتية والاشجار- ق.١٥م-العصر المملوكي

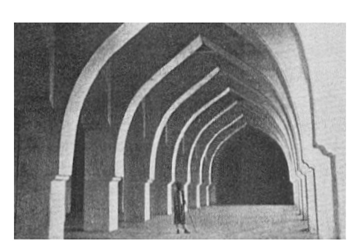
(عن: باشا، ج/٥، ١٩٩٩ ، ص٣٠٨)

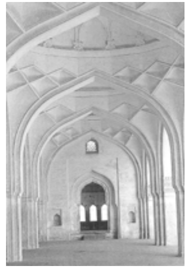



(شكل ٣٧٣)

أ) يمين اعلى:بلاطة خزفية- ازنيك - تركيا- ق.١٦م- العصر العثماني. ب) اسفل: ابريق مصنوع من النحاس - الموصل- العراق- عام١٢٣٢م- العصرالسلجوقي. ج)يسار اعلى: حواف اناء مصنوع من المعدن - ايران- بداية ق.١٣م- العصرالسلجوقي. د) اسفل: مصحف- مصر- عام١٣٠٤م- العصرالمملوكي

(عن: Wilson, 1988, p95,76,17,11) و(عن: علام، ١٩٨٩، ص١٥)






(شكل ٣٧٤)

صياغات زخرفية متنوعة قوامها العناصر الزخرفية المعمارية كالاعمدة والعقود المختلفة. نلاحظ التنوع في صياغة الخطوط وكيفية توزيعها داخل المباني وفق نظم تكرارية متنوعة مما يحقق ايقاعات خطية متجانسة.

الاول: الاعمدة المواجهة لمحراب مسجد "قرطبة"- قرطبة- اسبانيا- ق.١٠م- العصر الاموي

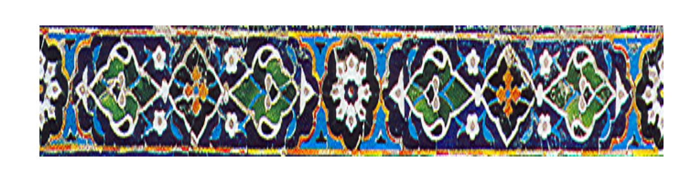
الثاني: قاعة الصلاة بمسجد "الجمعة"- عهد سلاطين"بيجابور"-الهند- عام١٥٦٥م- ق.١٦م- العصر الهندي

الثالث: بهو بمدرسة "الفردوسي"- أليبو- سوريا- عام١٢٣٤/١٢٤٧م- ق.١٣م- العصر الأيوبي

الرابع: قاعة الصلاة بمسجد "الجمعة"- عهد سلاطين"ديكان" - الهند- عام١٣٦٧م- ق.١٤م- العصر الهندي

(عن: Michell, 1978, p271, 231,127) و(عن:Frishman & Khan, 1978, p177)

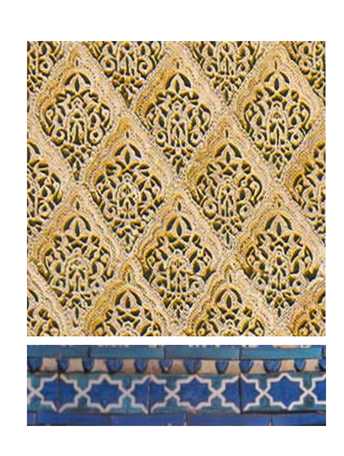
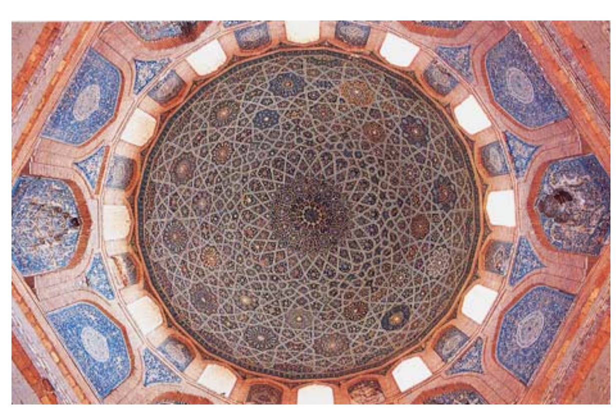
و(عن: علام، ١٩٨٩، ص١٠٢،٣٦٥)



(شكل ٣٧٥)

تكوين زخرفي لبلاطة خزفية يمثل إيقاعا غير منتظم مسجد "الجمعة"- اصفهان- ايران- عام١٣٢٥/١٣٣٤م- ق.١٤م- العصر المغولي.

(عن: Stierlin, 2002, p217)

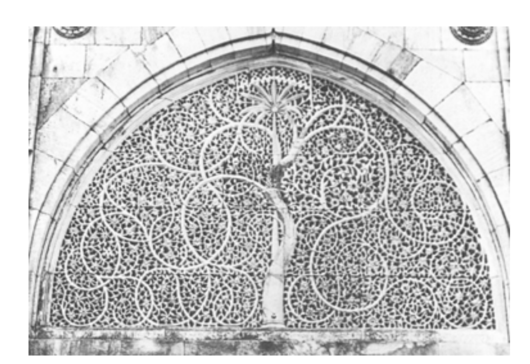



(شكل ٣٧٦)

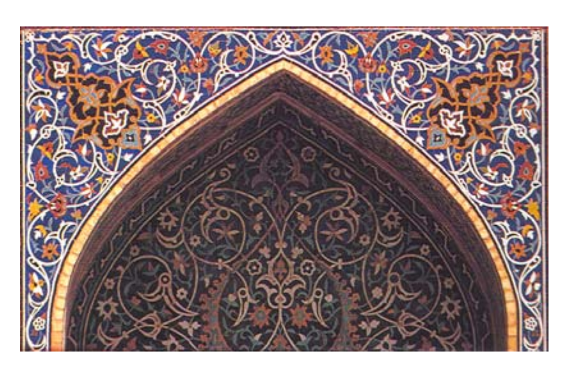
أ)اليمين:تكوينات تمثل إيقاعا خطيا منتظما وتنوع في الملمس.في الاعلى: جدران ساحة مدرسة "العطارين"- فاس- المغرب- عام١٣٢٥/١٣٢٦م- ق.١٤م- العصر الاندلسي (بنو مرين).في الاسفل: مسجد "جلال الدين بهكاري"- باكستان

ب)اليسار: تكوين زخرفي لقبة يمثل إيقاعا خطيا متناقصا ومتزايدا. نلاحظ تنوع الاقواس حقق ايقاعا وقيمة جمالية للتكوين العام- قبة ضريح "طرابق خانم"- تركمنستان- اسيا الوسطى- عام١٣٣٠/١٣٧٠م- ق.١٤م.العصرالمغولي

(عن:Michell, 1978, p128)(عن:Blair, 1998, p143,141)(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p213,118)



(شكل ٣٧٧أ)
تكوين زخرفي من الجص يشبه الدانتيلا يعرف بـ"الشمسيات" قائم على الايقاع الحر يزين احدى نوافذ مسجد سيدي "سيد". نلاحظ التنوع والتباين في صياغة الخطوط والتنوع في الاتجاه الحركي لها مما يحقق قيماً ملمسية وايقاعا خطيا جمالياً للتكوين- احمدآباد- الهند- عام١٥٧٢م- ق.١٦م-العصر المغولي
(Michell, 1978, p155 :عن)



(شكل ٣٧٧ب)
جزء تفصيلي لتكوين زخرفي لبلاطات خزفيةمن زخارف "الأرابيسك". نلاحظ التنوع والتباين في صياغة الزخارف و الاتجاه الحركي والتباين اللوني مما ساعد على تحقيق قيماً ملمسية وايقاعات خطية ولونية - مسجد "الجمعة"- اصفهان- ايران- عام١٤٤٧م- ق.١٥م- التيموريين-العصرالمغولي
(Stierlin, 2002, p217 :عن)





(شكل ٣٧٨)
تكوينان زخرفيان لمخطوطتان يظهر فيهما قدرة الفنان على التنويع والتوزيع الجيد لوحداته المختلفة
إلى اليمين: مخطوطة تصور السلطان اسكندر- شيراز- ايران- عام١٤١٠م- ق.١٥م- العصر المغولي (التيموريين)
إلى اليسار: مخطوطة تصور "بستان سعدي"- ايران- ق.١٦م- العصر الصفوي
(Stierlin, 2002, p100, 131:عن)

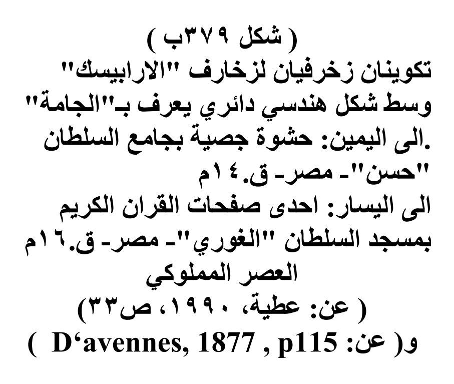
(شكل ٣٧٩أ)
تكوين زخرفي لسجادة طراز "عشاق" قائم على زخارف "الارابيسك"و"الجامات" يعكس التكوين تنوع وتوزيع متوافق للنظم والوحدات والقيم اللونية المتباينة حقق قيم جمالية - ق.١٨م-العصر العثماني
(D‘ avennes, 1877 , p51 :عن)







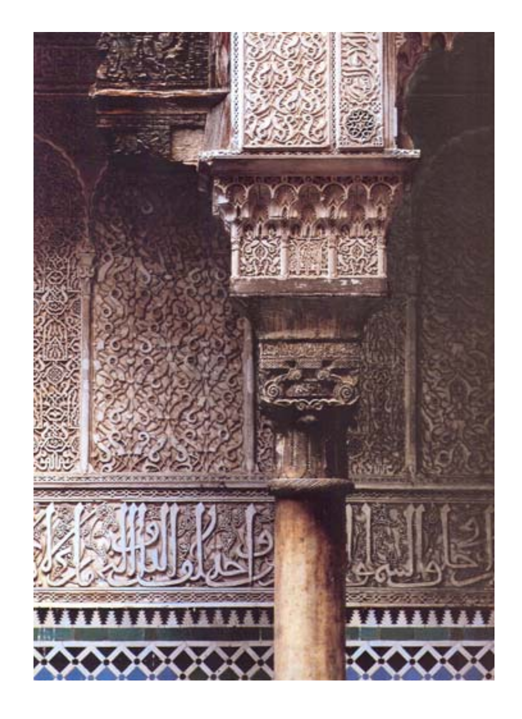
(شكل ٣٧٩ب)
تكوينان زخرفيان لزخارف "الارابيسك" وسط شكل هندسي دائري يعرف بـ"الجامة"
.الى اليمين: حشوة جصية بجامع السلطان "حسن"- مصر- ق.١٤م
الى اليسار: احدى صفحات القران الكريم بمسجد السلطان "الغوري"- مصر- ق.١٦م العصر المملوكي
(عن: عطية، ١٩٩٠، ص٣٣)
و(D‘avennes, 1877 , p115 :عن)





(شكل ٣٨٠أ)
جزءان تفصيليان لتكوينان زخرفيان منفذان على بلاطة خزفية. في الاعلى: مسجد "الدرويشية"- دمشق- سوريا- ١٥٧١م- ق.١٦م- العصر العثماني. في الاسفل: مسجد "لطف الله"- اصفهان- ايران- عام١٦١٦م- ق.١٧م- العصر الصفوي.
(عن: Stierlin, 2002, p 131) و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p216)





(شكل ٣٨٠ب)
جزء تفصيلي من تكوينات زخرفية متنوعة، نلاحظ التنوع في استخدام الخامات المختلفة من خشب وجص وبلاطات خزفية، والتنوع في استخدام العناصر المعمارية والوحدات الزخرفية "الارابيسك" والكتابات، وتنوع في النظم البنائية من شبكيات ونظم تكراية وانشائية مختلفة، وتنوع وتباين في المساحات والاحجام والملامس والفراغات، كل ذلك ساعد على تحقيق قيم جمالية عالية في التكوين ككل كالايقاع والتناسب والاتزان والوحدة- جدران ساحة مدرسة "العطارين"- فاس- المغرب- عام١٣٢٥/١٣٢٦م- ق.١٤م- (بنو مرين).
العصر الاندلسي
(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p187)





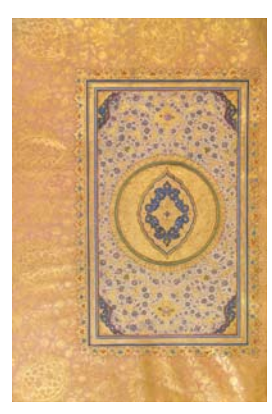


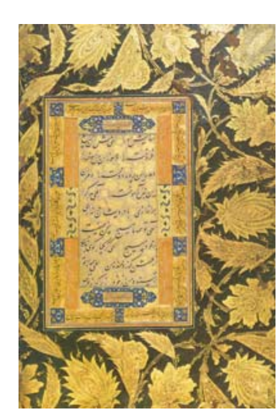
(شكل ٣٨١)
أ)اليمين: اناء(قنينة) مصنوع من الخزف "القرن الذهبي" الزخارف باللون الازرق الداكن واللازوردي فوق خلفية من اللون الابيض- عام١٥١٠-١٥٤٠م- ق.١٦م
ب)الوسط:مخطوطة تصور بورتريه يعتقد انه للامير "جم سلطان". يلاحظ استخدام الابيض المائل إلى الاصفر والى الزهري في تلوين الوجه واليدين، والابيض في تلوين العمامة بينما استخدم اللون الاصفر كخلفية- تركيا- ق.١٥م
ج)اليسار: تكوين زخرفي لسجادة تعرف بـ"سجادة الصلاة" وهي ذات محرابين استخدام الاحمر في خلفية السجادة بالاضافة إلى اللون الازرق والابيض والبيج- قونية- تركيا- ق.١٨م
العصر العثماني
(عن: آبا، ١٩٨٧، ص٢٩٧،٣٠٥،٢٨٢) و(عن: Petsopoulos, 1982, p91,73)



(شكل ٣٨٢)
جزء تفصيلي لبلاطات خزفية لكتابات النسخية لآيات من سورة "يس" تزين الجدار الخارجي لمسجد "قبة الصخرة"- القدس- فلسطين- حوالي ٦٩٠م-٧٢هـ- العصرالاموي.نلاحظ الزخارف بالابيض فوق خلفية من الازرق الداكن يحيط به اللون اللازوردي يليه الاسود. ترجع هذه البلاطات الخزفية إلى عهد السلطان العظيم"سليمان"- ق.١٦م
العصر العثماني
(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p29)





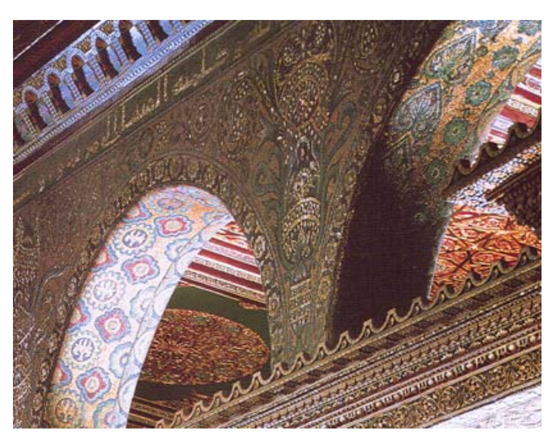


(شكل ٣٨٣)
أ)اليمين: تكوينان زخرفيان لمخطوطتان مذهبتان - عهد "مراد الثالث"- تركيا- النصف الثاني من ق.١٦م
ب)اليسار: جزء تفصيلي لتكوين زخرفي عن بلاطة خزفية- بورسة- تركيا- عام١٤١٩-١٤٢٤م- ق.١٥م
العصر العثماني
(عن:Petsopoulos, 1982, p45, 57, 60) و(عن: خليفة، ٢٠٠١، ص٢٦،٣٧١)



(شكل ٣٨٣ج)
تكوينات زخرفية مختلفة لبلاطات خزفية تعتمد التباين في المساحات اللونية
إلى اليمين: المسجد "الملكي"- اصفهان- ايران- تم عام١٦٢٧م- ق.١٧م- العصر الصفوي.
في الاعلى إلى اليسار: مسجد "وزير خان"- لاهور- باكستان- ق.١٧م- العصر المغولي.
في الاسفل إلى اليسار: مسجد "الجمعة"- اصفهان- ايران- عام١٣٢٥/١٣٣٤م- ق.١٤م- العصر المغولي.
(عن: Degeorge & Porter, 2002, p98,155,262)





(شكل ٣٨٤)

أ)اليمين:جزء تفصيلي لتكوين زخرفي من الفسيفساء يزين الجزء الداخلي من الواجهة الثمانية بمسجد "قبة الصخرة" - القدس- فلسطين - حوالي ٦٩٠م- ٧٢هـ.العصر الاموي

ب)اليسار: اناء مصنوع من البرونز المكفت بالفضة مزخرف بوحدات نباتية مجردة وكتابات نسخية- ق.١٨م.العصر العثماني

(عن: Degeorge & Clevenot, 2000, p26) و(عن: خليل، ١٩٨٥، ص ١٣٢)







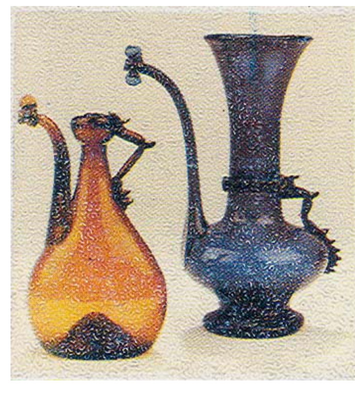
(شكل ٣٨٥)

أ)اليمين: الاول:اناء خاصة بالسلطان "سليمان القانوني مصنوعة من الذهب المطعم بالياقوت الاحمر والزمرد واليشب الاخضر والجيد الابيض- تركيا- عام١٥٧٩م- النصف الثاني من ق.١٦م- العصر العثماني.الثاني: العصر الهندي

ب)اليسار: جزء تفصيلي لتكوين زخرفي عن تابوت السلطان "شاه اسماعيل الاول" مصنوع من خشب الصندل المطعم بالعاج والملون - اردبيـل- إيران- عام١٥٢٤م- ق.١٦م-العصر الصفوي

(عن: خليفة، ٢٠٠١، ص١٥٨،٤١٣) و(عن: Petsopoulos, 1982, p45,57)

و(عن:الرجل، ٢٠٠٤، ص٥١) و(عن: Hillenbrand, 2002, p235)





(شكل ٣٨٦)

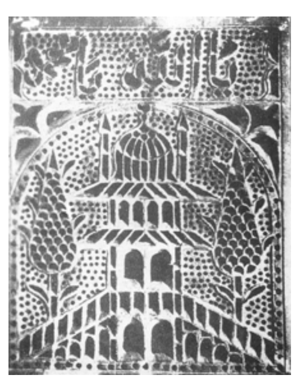
أ)اليمين:مشكاة مصنوعة من الزجاج المموه او المزخرف بالمينا الزرقاء والحمراء والذهب. نلاحظ تحديد الكتابات باللون الاحمر- مصر- عام١٣١٠-١٣٢٠م- ق.١٤م العصر المملوكي

ب)اليسار: اناءان مصنوعان من الزجاج الملون الازرق (إلى اليمين) والعنبري (إلى اليسار)- شيراز- ايران- حوالي ق.١٨/١٩م.العصر الصفوي

(عن: فرغلي، ١٩٩٠، ص٢١٦،١) و(عن: Blair, 1998, p186)



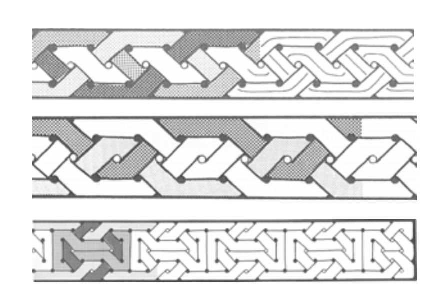
(شكل ٣٨٧)
تكوين زخرفي يمثل رسم جداري، نلاحظ الكنار الزخرفي لتكرار بسيط للنقط-الجوسق الخاقاني-سامراء-العراق-ق٩م-العصر العباسي
(عن:الباشا، ١٩٩٩، ج٤، ص٦٣)



(شكل ٣٨٨)
تكوينات زخرفية لنافذة ذات حشوة جصية مفرغة لزخارف النباتية والهندسية والنقط والكتابات- مصر-
العصر العثماني
(عن:الباشا، ١٩٩٩، ج٥، ص٢٤٥)



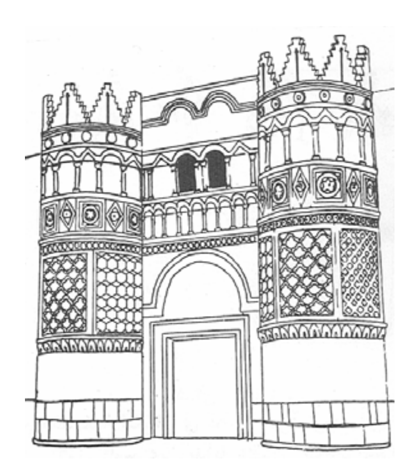
(شكل ٣٨٩)
تكوينات زخرفية متنوعة لحشوات خشبية ورخامية تقوم على العناصر النباتية والنقط كوحدة زخرفية جمالية.
أ)اليمين:منبر جامع"قوصون"-مصر-ق١٤م-العصر المملوكي.ب)اليسار:وزرة- جامع"قوام الدين"-ق١٨م-العصر العثماني.
(D'avennes,V.1,3, 1877, P19,68:عن)



(شكل ٣٩٠)
تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على الجمع بين زخرفة الجدائل والنقط كوحدة زخرفية جمالية-مصر-ق١٣-١٤م-العصر المملوكي
(Wilson, 1988, P52-54 :عن)



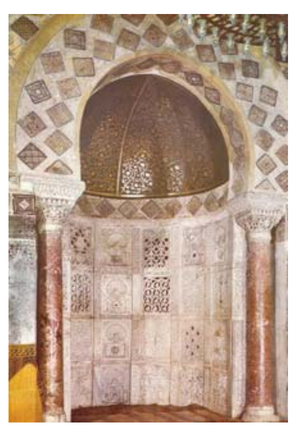
(شكل ٣٩١)
تكوين زخرفي يزين اناء خزفي قوامه زخارف آدمية نلاحظ النقط في زخرفة خلفية التكوين-ايران-ق١٠م-العصر العباسي الثاني
(Wilson, 1988, P12 :عن)



(شكل ٣٩٢)
رسم تخطيطي لواجهة قصر الحير الغربي المعاد انشاؤه في متحف دمشق، ونلاحظ تقسيم وتحديد المساحات الزخرفية بواسطة مجموعة من الخطوط والاشكال الهندسية والعقود.
العصرالاموي
(عن:الرفاعي، ١٩٧٧ ، ص٩٨)



(شكل ٣٩٣أ)
تكوين زخرفي يزين محراب، ونلاحظ تقسيم
وتحديد المساحات الكلية بواسطة مجموعة من
الخطوط والاشكال الهندسية والاعمدة-قبة الصخرة
العصر الاموي
(عن:فرحات، ١٩٩٣ ، ص١١)



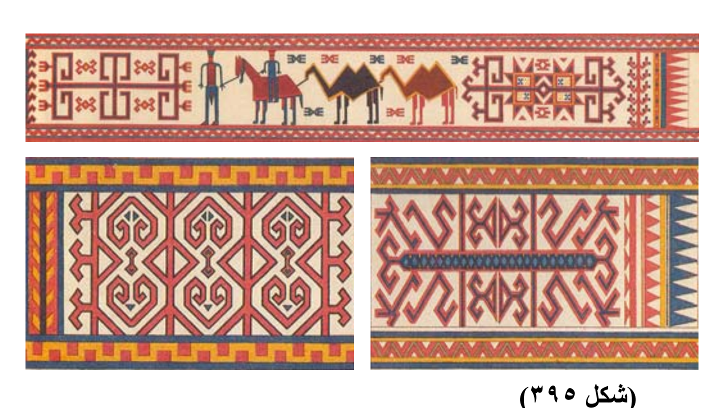
(شكل ٣٩٣ب)
تكوين زخرفي يزين محراب، ونلاحظ تقسيم
وتحديد المساحات الداخلية بمستطيلات ومعينات
متنوعة وكذلك العقود-محراب الجامع الكبير-
القيروان-تونس-ق٩م-العصر العباسي
(عن:فرحات، ١٩٩٣ ، ص٤٧،٥٥)



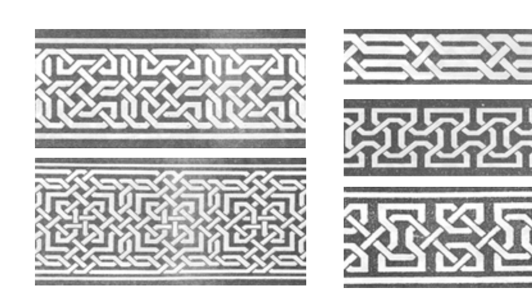
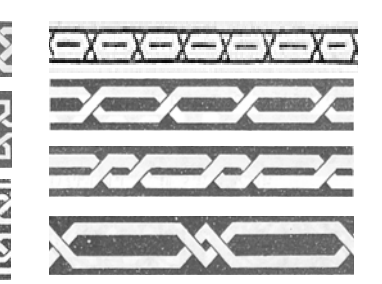


(شكل ٣٩٤)
اليمين: واجهة ضريح "السماني"-
ايران- اوائل ق١٠م- العصر العباسي
اليسار: مئذنة الجامع الكبير-دمغان-
ايران-ق١٢م-العصر السلجوقي
نلاحظ تكوينات زخرفية مبتكرة وفق
بنائيات خاصة باستخدام الآجر
(عن:علام، ١٩٨٩ ، ص٨٦)
و(عن:Michell, 1978, p148,252)





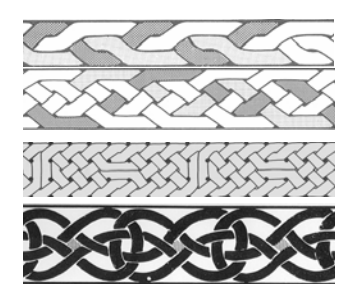
(شكل ٣٩٥)
تكوينات زخرفية مختلفة قائمة على الخطوط المنكسرة وبعض العناصر الهندسية. الى جانب وحدات زخرفية مجردة.
أ)اليمين:جزء تفصيلي من نسيج مطرز-ق١٤م-العصر المملوكي
ب)اليسار:رسوم لتكوينات زخرفية لاشرطة تزين مجموعة من الابسطة والسجاجيد-تركيا-العصر العثماني
(عن:علام، ١٩٨٩ ، ص٢٩٥) و(عن:Simakoff, 1993, p7)

(شكل ٣٩٦أ)
تكوينات زخرفية لكنارات قائمة على زخرفة "الجدائل" قوامها الخطوط المتضافرة او المتشابكة وفق نظم تكرارية متنوعة.
اليمين في الاسفل: مصر- ق.١٣هـ.العصر المملوكي، الوسط واليسار: العصر الاندلسي
(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص٤٧٧،٤٦٣، ٥٩٤،٥٩٣) و (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص١٩٥-١٩٧)

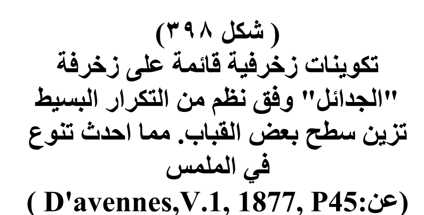


(شكل ٣٩٦ب)
تكوينات زخرفية لكنارات قائمة على زخرفة "الجدائل" قوامها الخطوط المستقيمة المتضافرة او المتشابكة وفق نظم تكرارية متنوعة وتبادلات لونية-مصر-ق١٤-١٨م
(D'avennes,V.1, 1877, P54:عن)

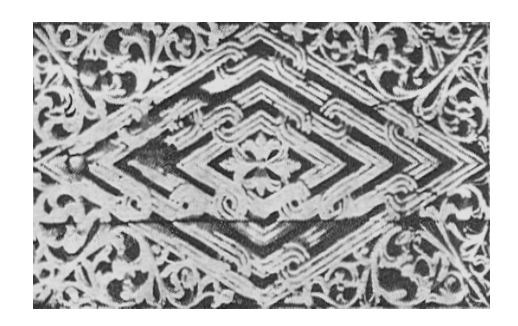
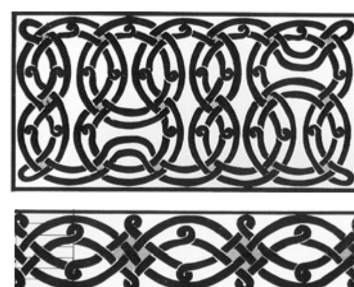


(شكل ٣٩٧)
تكوينات زخرفية لكنارات قائمة على زخرفة "الجدائل" قوامها الخطوط المنحنية المتضافرة
الاول-الثالث: ق١٣-١٤م-العصر المملوكي
الرابع:-العراق أو ايران-ق٩م-العصر العاسي
(Wilson, 1988, P54,50 :عن)

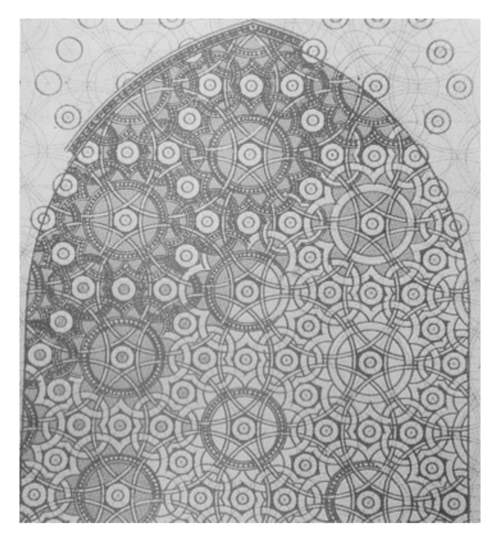
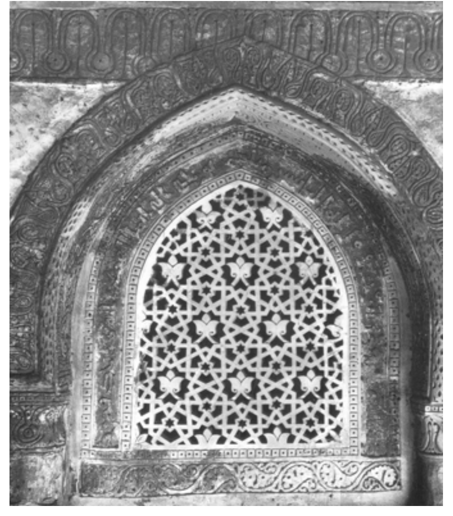




(شكل ٣٩٨)
تكوينات زخرفية قائمة على زخرفة "الجدائل" وفق نظم من التكرار البسيط تزين سطح بعض القباب. مما احدث تنوع في الملمس
(D'avennes,V.1, 1877, P45:عن)


(شكل ٣٩٩)
تكوينات زخرفية متنوعة قائم على زخرفة "المشبكات" وفق نظم تكرارية وانشائية مختلفة.
أ) اليمين:لوح خشبي يزين جدران المسجد الاقصى-العصر الاموي
ب)الوسط:كنارات مذهبة مع بعض المساحات الصغيرة بالاحمر والازرق تزين مصاحف. الاعلى-مصر-ق١٠م-العصر العباسي،الاسفل- العراق-ق٩م-العصر العباسي
ج)اليسار:واجهة جامع "البرديني"-مصر-ق١٧م-العصر العثماني
(عن:علام، ١٩٨٩ ، ص٤٦) و(عن: Wilson, 1988, P51,50) و(عن:D'avennes,V.1, 1877, P25)

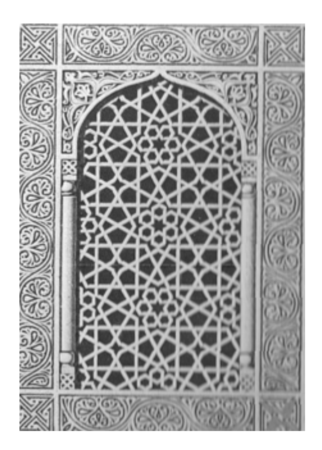
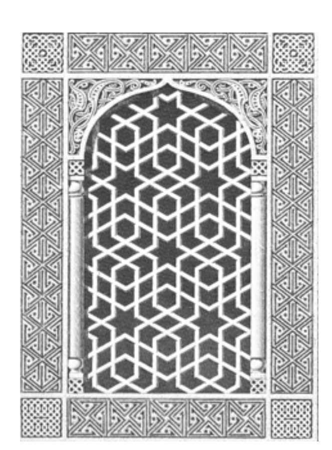
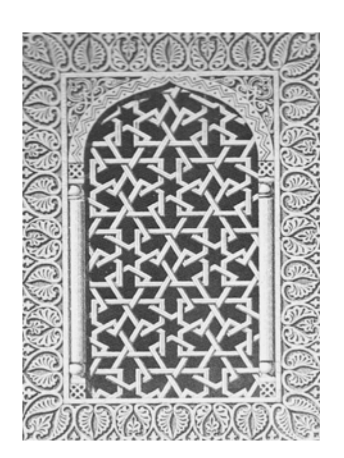



(شكل ٤٠٠)

أ)اليمين:تكوين زخرفي لاحدى "شمسيات" جامع "ابن طولون" من الجص نلاحظ التشكيلات الهندسية تنتهي بعناصر نباتية-الايوان الغربي-مصر-الطولونيين- مصر-٨٧٦م-ق٩م

ب) اليسار:رسم تحليلي يبين تفريغ لاحدى"شمسيات" جامع "ابن طولون"-العصر العباسي

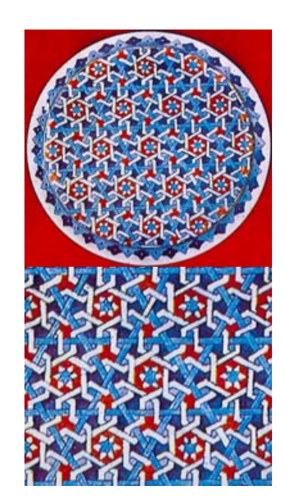
(عن:الباشا، ١٩٩٩، ج٤، ص١١٨،١٢٠) و(عن: Frishman & Khan, 2002, P54)

(شكل ٤٠١أ)

تكوينات زخرفية لشمسيات مختلفة تزين نوافذ جامع "قوصون"-مصر-ق١٤م.العصر المملوكي

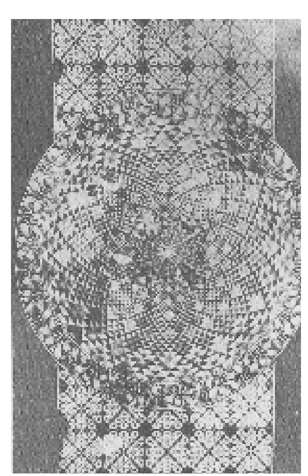
(D'avennes,V.1, 1877, P50:عن)



(شكل ٤٠١ب)

تكوين هندسي متشابك يزين اناء خزفي-كوتاهية- تركيا- ق٢٠م-العصر العثماني

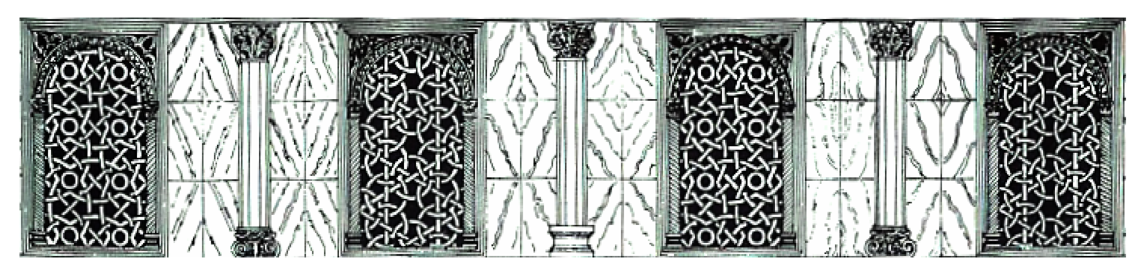
(عن: ابو الفتوح (ع. ت.ث.ع)،١٩٩٧،ص١٢٠،١٢١)



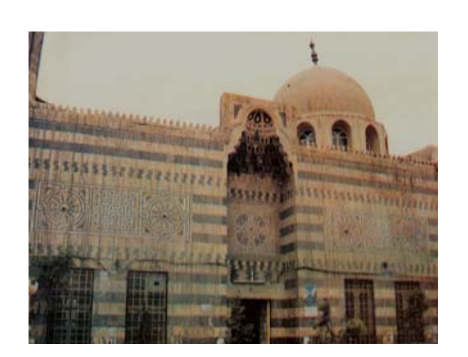

(شكل ٤٠٢أ)

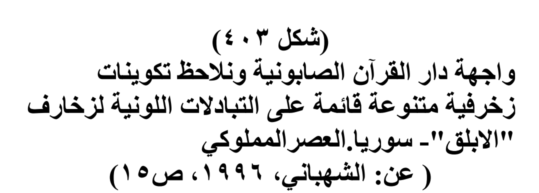
أجزاء تفصيلية من تكوينات زخرفية متنوعة لفسيفساء تزين ارضية قاعة الحمام، نلاحظ التنوع والتباين اللوني والتكرارات اللونية المتبادلة - قصر خربة المفجر-سوريا-ق٨م-العصر الاموي

(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٤٤) و(عن: بهنسي، ١٩٩٧، ص١٥٠)

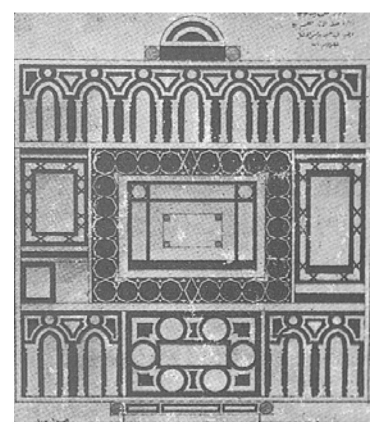


(شكل ٤٠٢ب)
تكوين زخرفي لوزرة فسيقساء الجدار الغربي قائمة على قطع الرخام المشقوق والمعشق وزخارف "الشمسيات" الرخامية- عهد الخليفة "الوليد" الاول -الجامع الكبير-دمشق- عام ٧١٥م- ق٨م
(عن: Hillenbrad, 2002, p26)





(شكل ٤٠٣)
واجهة دار القرآن الصابونية ونلاحظ تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على التبادلات اللونية لزخارف "الابلق"- سوريا.العصر المملوكي
(عن: الشهباني، ١٩٩٦، ص١٥)



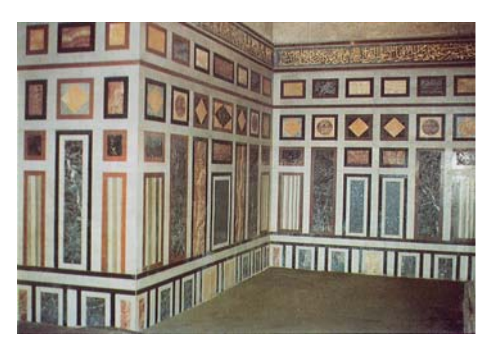






(شكل ٤٠٤)
تكوينات زخرفية متنوعة قائمة على توزيعات ونظم تكرارية مختلفة قوامها التبادلات اللونية مابين التشكيلات الهندسية.
اليمين واليسار اسفل: ارضية القبة خانقاة "بيبرس الجاشنكير"-مصر-١٣١٠م/٧٠٩هـ ق١٤م-العصر المملوكي.
الوسط:محراب جامع الاقصاب-دمشق-٦٢٦هـ-العصر الايوبي
اليسار الاعلى: ص١٠٩ خانقاة "الاشرف برسباي"-مصر- ١٤٣٢م/٨٣٥هـ - العصر المملوكي
(عن:عبد الوهاب، ١٩٩٣، ج١، ص١٣٤،ج٢،ص٥١) و(عن:عطية، ٢٠٠٤، ص٩٦-٩٧)





(شكل ٤٠٥أ)
تكوينات زخرفية لوزرات قائمة على توزيعات ونظم تكرارية مختلفة وفق تنوع من التبادلات اللونية لمجموعة من الصياغات الهندسية-جامع "الرفاعي"-مصر-ق١٢م وق١٩م وق٢٠م-العصر المملوكي والعصر العثماني
(عن:الباشا، ١٩٩٩، ج٤، ص٢٠٩-٢١٢)

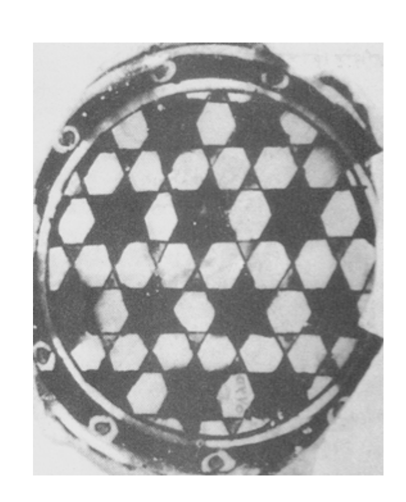


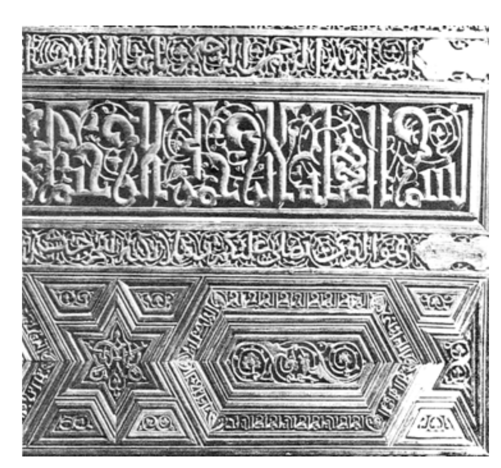
(شكل ٤٠٥ب)
تكوينات زخرفية لوزرات قائمة على التبادلات اللونية لمجموعة من الصياغات الهندسية
اليمين: جزء تفصيلي من وزرة القبة- خانقاه الاشرف "برسباي"- القرافة الشرقية- مصر- ١٤٣٢م-٨٣٥هـ- العصر المملوكي
الوسط: رسم تخطيطي ملون لجزء تفصيلي لوزرة-جامع "البرديني"-ق١٧م-العصر العثماني
اليسار:جزء تفصيلي من وزرة ومحراب قبة- مسجد "يشبك بن مهدي"- مصر- ١٤٧٧م-٨٨٢هـ- العصر المملوكي
(عن: عبدالوهاب، ج/٢، ١٩٩٣، ص١١٠،١٢٧) و(عن:D'avennes,V.1, 1877, P54,55,64)



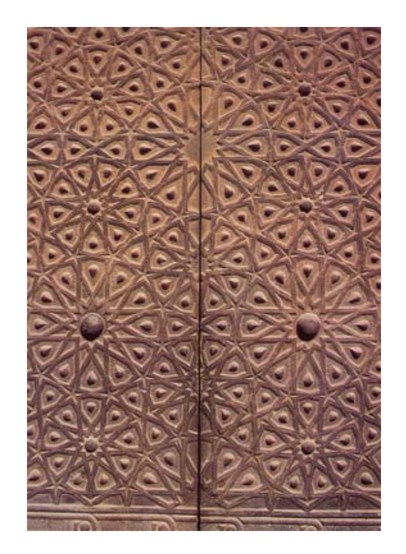


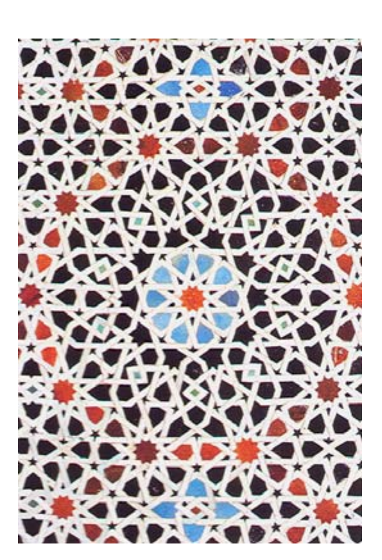
(شكل ٤٠٦)
أ)اليمين: غلاف مصحف من الخشب المطعم بالعاج ذو تكوين قائم على توزيعات وشبكيات هندسية متنوعة واقواس واعمدة وفي الوسط زخرفة قرص الشمس الدائرية-مصر- ق١٠م- العصر العباسي
ب)تكوين زخرفي قوامه الشبكيات الهندسية ووحدات الطبق النجمي القائمة على نظم تكرارية خاصة-صندوق خشب مطعم بابنوس وعاج وصدف وعظم- مصر- النصف الثاني من ق١٠هـ- العصر العثماني
(عن: Hillenbrad, 2002, p57) و(عن: الشامي ،١٩٩٠،ص٣٦٢)



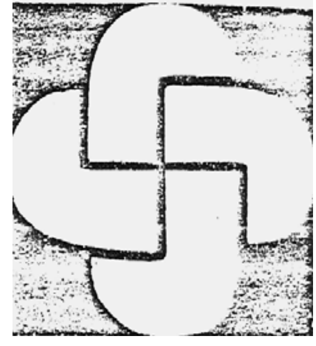


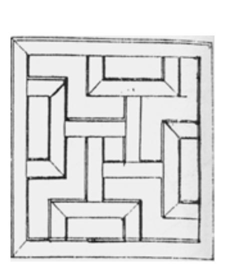
(شكل ٤٠٧)
أ)اليمين: منبر خشبي يحوي حشوات من خط كوفي مزهر ونجمة سداسية وارابيسك-قبر الامام الشافعي
ب)اليسار: تكوين زخرفي من شبكية سداسية ونجوم سداسية يزين اناء خزفي
العصر الايوبي
(عن:عطية، ١٩٩٠، ص٨٧) و(عن:سالم، ٢٠٠٠، ج٢، ص١٩١)



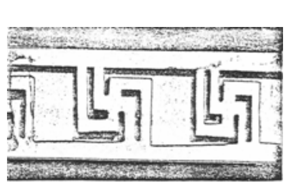
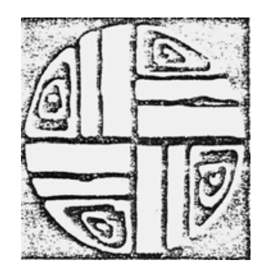
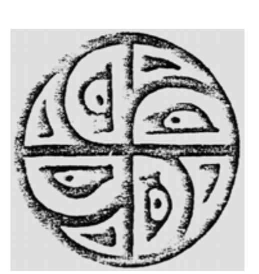


(شكل ٤٠٨)
تكوينات زخرفية قوامها زخارف "الطبق النجمي" وفق صياغات وشبكيات ونظم تكرارية وتبادلات لونية متنوعة.
أ)اليمين:جزء تفصيلي من مدرسة "بو انانيه"-عهد "بنو مرين"-فيز-المغرب-١٣٥٥م-ق١٤م-العصر الاندلسي
ب)الوسط: حاملة سلاح من الخشب الملون-المغرب- اواخر ق١٨م-العصر الاندلسي
ج)اليسار:الباب المعدني لزاوية السلطان "بيبرس" الثاني-القاهرة-١٣١٠م-ق١٤م-العصر المملوكي
(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, p106) و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p71)
و(عن: عبد الرؤوف خليل، ١٩٨٥)

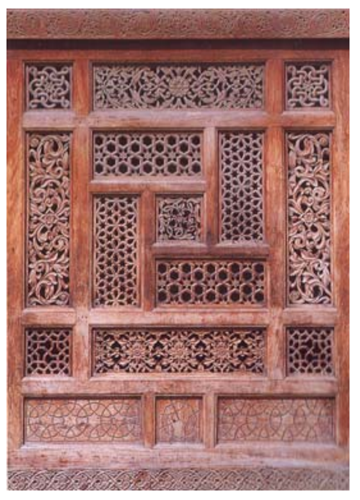
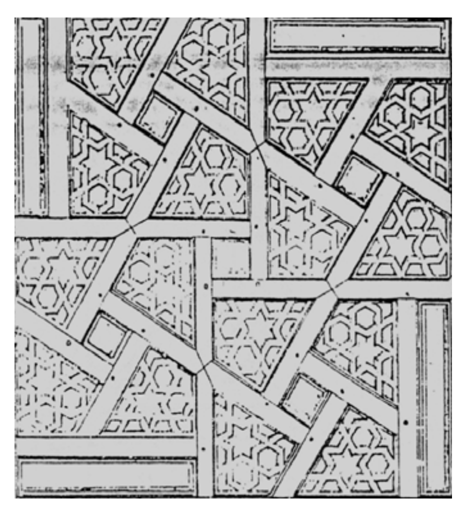





(شكل ٤٠٩)
أ)اليمين:الاول-وحدة المفروكة القائمة، الثاني: وحدة المفروكة المائلة.
ب)اليسار:الاول- اناء خزفي مزخرف بوحدة "المصلبات" والت تشبه في بناءها نظام "المفروكة"-ايران-ق٧م-١هـ
ج)اليسار:الثاني- تكوين زخرفي لمصفوفة قائمة على وحدة "المصلبات" والاشكال الهندسية- فسيفساء ارضية قاعة الاستقبال الالوان ابيض واخضر واسود واحمر - قصر "خربة المنية"-فلسطين
العصر الاموي
(عن: حسن، ١٩٤٨، ص٦٥٠) و(عن:ابو الرب، ١٩٩٠، ص٣٨) و(عن: حميد واخرون، ١٩٨٢، ص٦٣،٢٦٩)

(شكل ٤١٠)
تكوينات زخرفية قائمة على زخرفة "المصلبات" التي تشبه في بناءها نظام "المفروكة".
أ)من اليمين:،الاول والثاني: اناءين من الخزف - ايران- ق٨-٩م-العصر العباسي
ب)الثالث: اسفل- جص افريز-مصر-ق٩م- الطولونيون-مصر-العصر العباسي
ج)الرابع:اناء من النحاس-الموصل- العراق-ق١٣-١٤م-العصر المغولي
(عن:ابو الرب، ١٩٩٠، ص٣٨،٣٩،٤١) و(عن: Wilson, 1988, P40)

(شكل ٤١١)

تكوينات زخرفية قوامها زخارف "المفروكة" و"الطبق النجمي". نلاحظ التنوع في الكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية التي تشغل مساحات المفروكة من حيث صياغات وشبكيات ونظم تكرارية والملمس والايقاع.

أ)اليمين: جزء تفصيلي من الوجهة الداخلية للباب الرئيسي لجامع السلطان" قايتباي"-مصر- ق١٥م-العصر المملوكي

ب)اليسار:جزء تفصيلي من حشوات خشبية-سبيل "شاه ركن العلم"—مولتان-باكستان- ق١٣م -عهد سلاطين دلهي

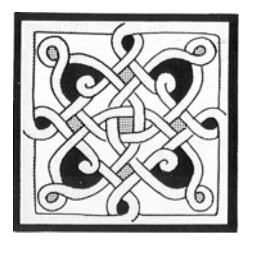
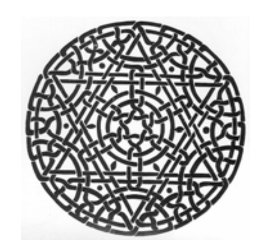
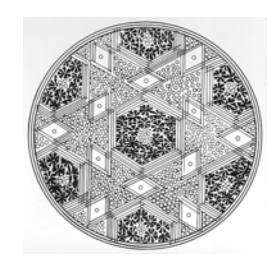
(عن:ابو الرب، ١٩٩٠، ص٥٣) و(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, p106)




(شكل ٤١٢)

تكوينات زخرفية قوامها الخط الكوفي المربع و"المفروكة" وفق نظام "التربيعات الكتابية"

(عن:ابو الرب، ١٩٩٠، ص٨٢،٨٠)


(شكل ٤١٣)

تكوينات زخرفية قائمة وفق بنائيات الشكل الهندسي الدائري والمربع تزين صفحات المصاحف والمخطوطات والاواني.

من اليمين-الاول: مصر-ق١٤م-العصر المملوكي، الثاني: ايران-ق١٢م-العصر السلجوقي، الثالث:ايران-ق١٣م-العصر المغولي، الرابع: مصر-ق١٠م-العصر العباسي

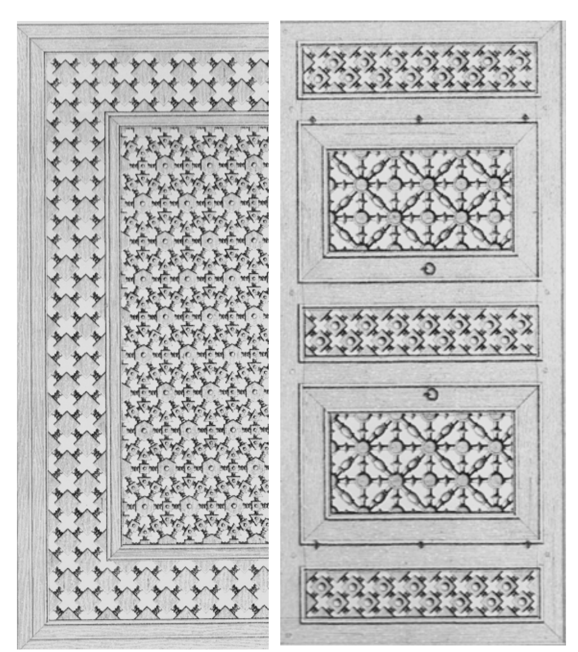
(عن: Wilson, 1988, P51,57-59)



(شكل ٤١٤)

سجادة طراز "عشاق" تكوينات زخرفية قوامها زخارف نباتية وهندسية ونلاحظ "الجامة" البيضاوية في الوسط-تركيا-ق١٧م العصر العثماني

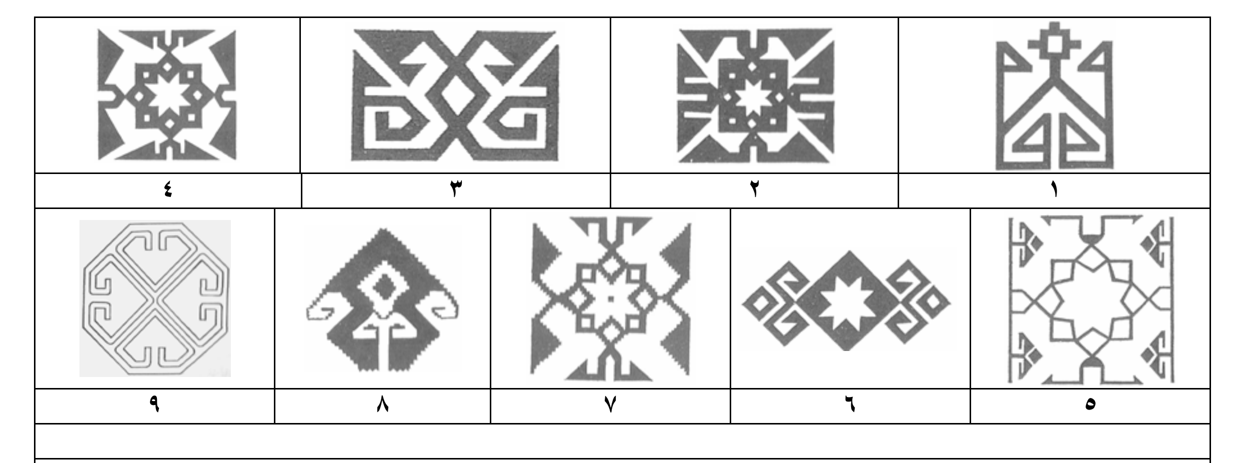
(عن: Spuhler, 1987, P154)



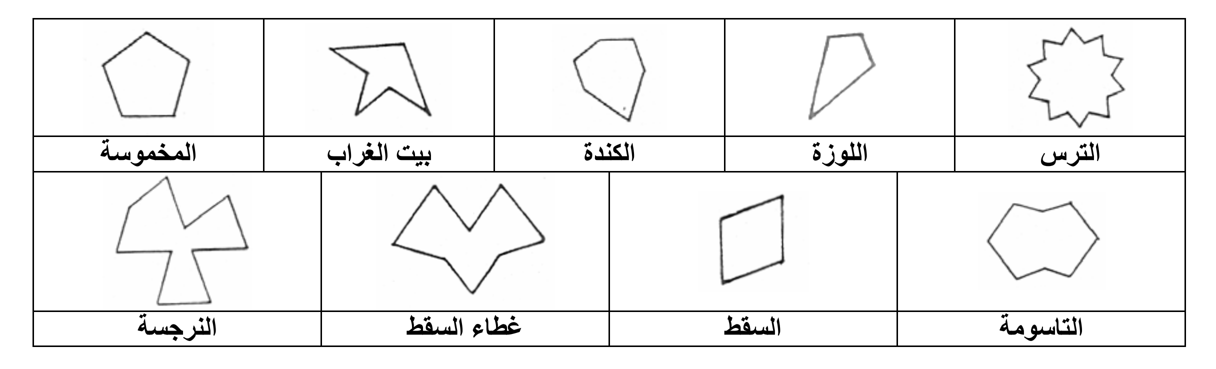
(شكل ٤١٥)
تكوينات زخرفية قائمة على نظام "الخرط" تزين بعض المشربيات. نلاحظ الاشكال الهندسية من دوائر ومربعات وغيرها.
(D'avennes,V.3, 1877, P8:عن)



(شكل ٤١٦)
سجادة طراز "جيورديز" تكوينات زخرفية قوامها زخارف نباتية وهندسية ونلاحظ "المحراب" و"المشكاة" النباتية في الوسط-تركيا-ق١٩م
العصر العثماني
(Sothebys, 2001, P43 :عن)



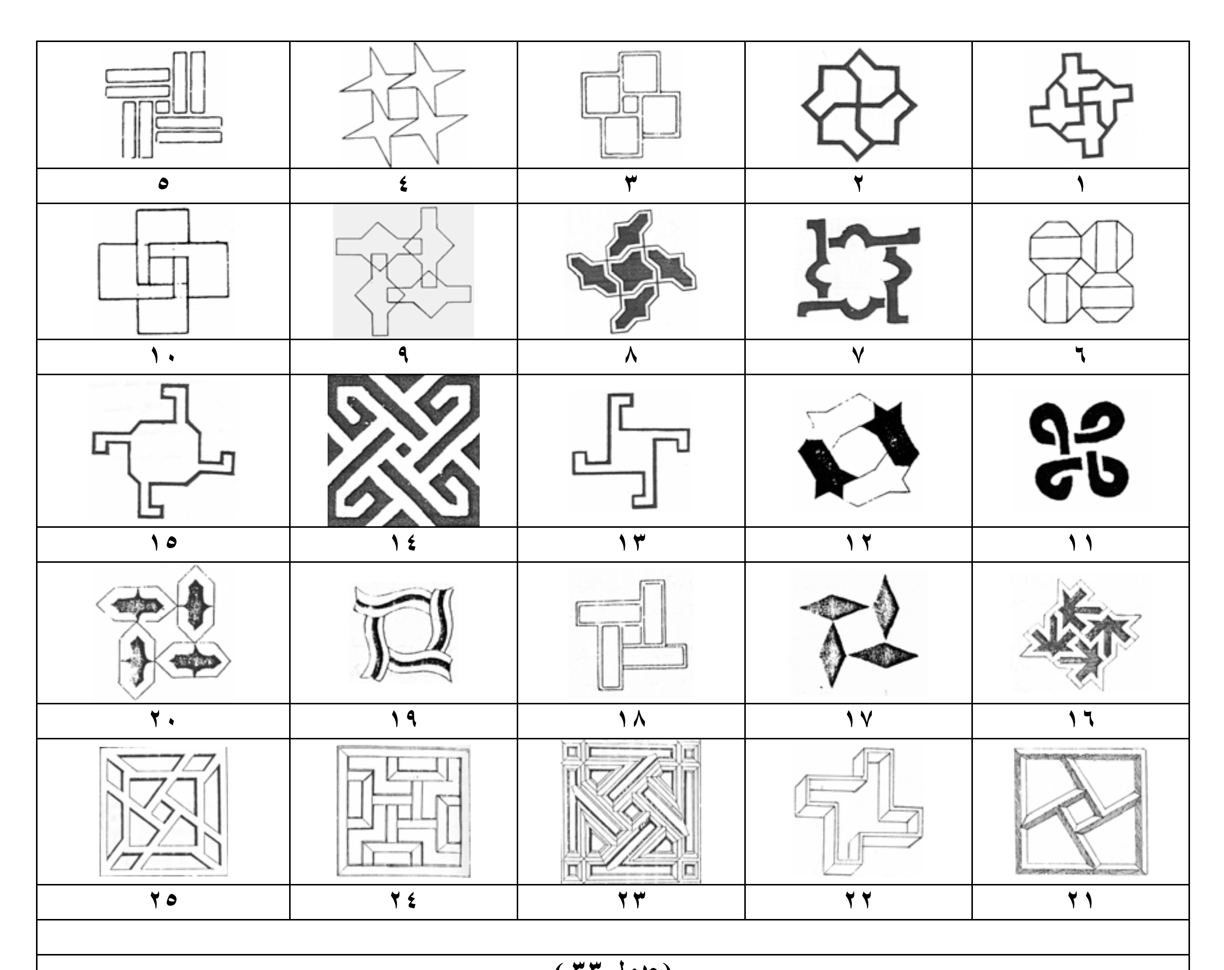
(جدول ٣١)
مجموعة من الصياغات والوحدات الزخرفية الهندسية المجردة المتنوعة القائمة على الخطوط المنكسرة والاشكال الهندسية.
٨: وحدة زخرفية هندسية تعرف لدى الصناع بـ"رؤوس الحراب"-تركيا-ق١٣م
٩:وحدة زخرفية هندسية مثمنة تعرف لدى الصناع بـ"خف الجمل"-تركيا-ق١٣م
العصر السلجوقي والعصر العثماني
(عن:آبا، ١٩٨٧، ص٢٧٣-٢٧٨)



(جدول ٣٢)

العناصر الزخرفية الاساسية المكونة لوحدة "الطبق النجمي" الزخرفية.

(عن: ابوالرب، ١٩٩٠م، ص٢٧٤)



(جدول ٣٣)

مجموعة من الصياغات الزخرفية المتنوعة لوحدة "المفروكة" في الحضارة الاسلامية

١-٥: (عن: عبدالكريم، ١٩٩٠، ص١٧٥-١٧٧)

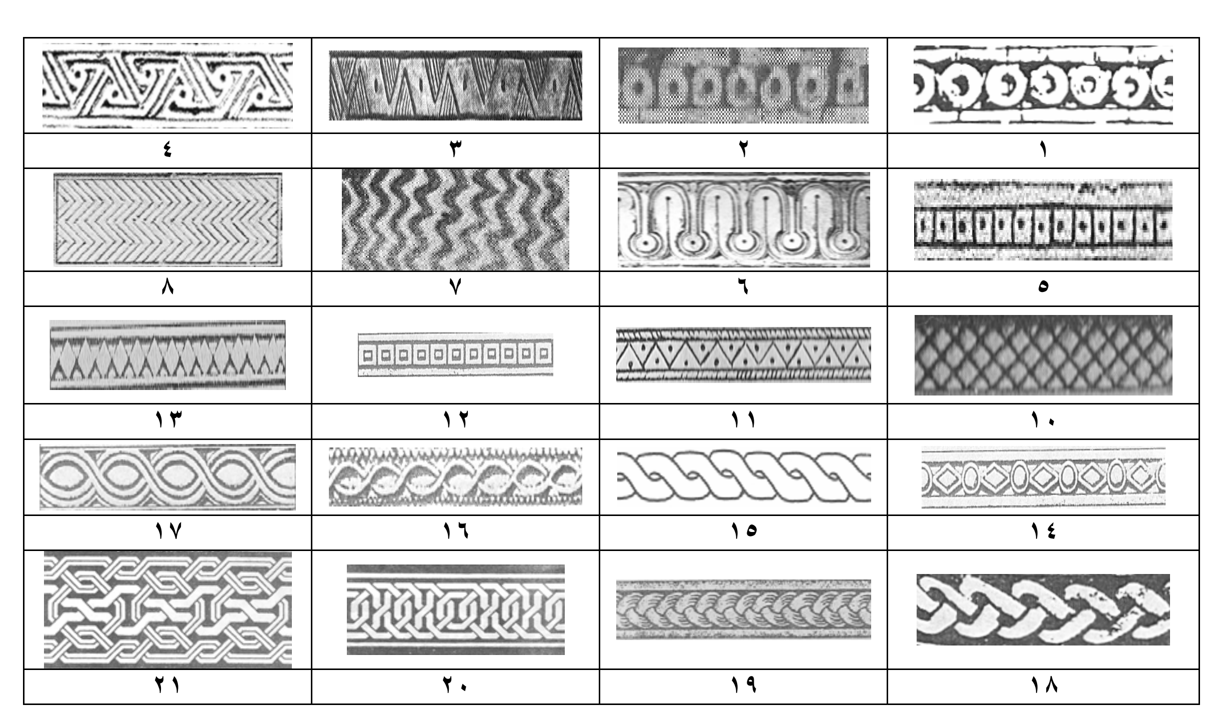
٦-٢٥: (عن: خليفة، ١٩٨٥، ص٩٩-١٣٢)

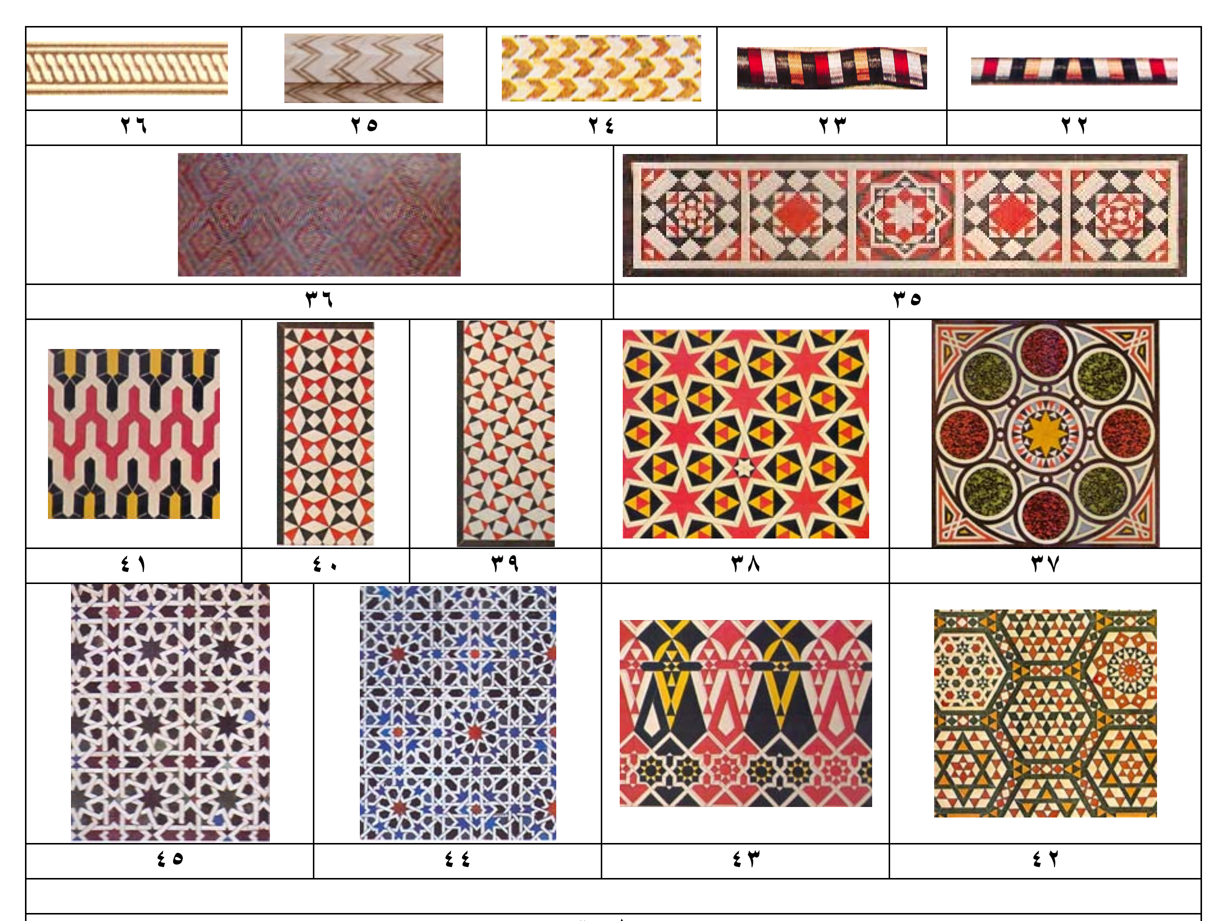
١	٢	٣	٤
١	٢	٣	٤
وحدة " Y " الزخرفية			

٥	٦	٧
٥	٦	٧
وحدة " Z " الزخرفية		وحدة "الوطواط" الزخرفية

٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
وحدة- المعقلي الزخرفية	وحدة- مسدس التاسومة الزخرفية	وحدة- ابو جنزير الزخرفية	وحدة- مسدس خاتم الزخرفية	وحدة- مسدس سروة الزخرفية	وحدة- مسدس دقماق الزخرفية

(جدول ٣٤)
مجموعة من الوحدات الهندسية الزخرفية المبتكرة في الحضارة الاسلامية
١-٤: (١)الموصل-ق١٣م- العصر المغولي.(٢-٣) ق١٥-١٦م-العصر العثماني. (٤) مصر-ق١٨-١٩م- العصر العثماني
(عن: Wilson, 1988, P41)
٥-٦: (٥)الموصل-ق١٣م- العصر المغولي (٦) مصر-ق١٨-١٩م- العصر العثماني
(عن: Wilson, 1988, P39)
١١: قصر الحمراء-غرناطة-العصر الاندلسي (عن: Degeorge & Porter, 2002, p62)
٨-١٣: (عن: عبد العزيز، ٢٠٠٣، ص٣٦٥-٣٦٨)



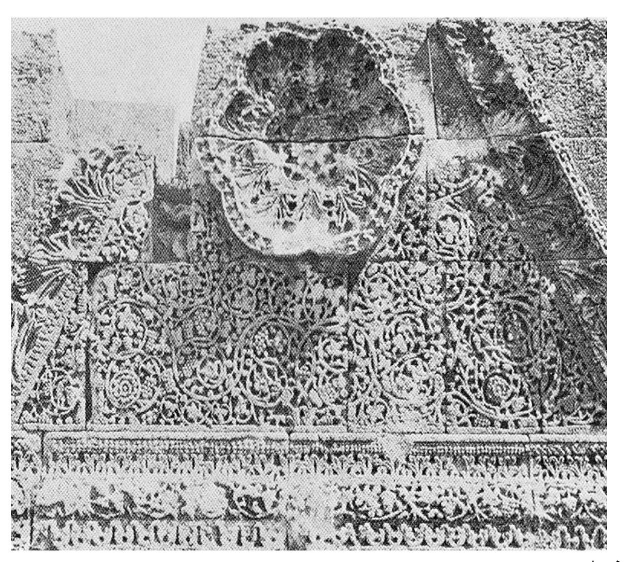
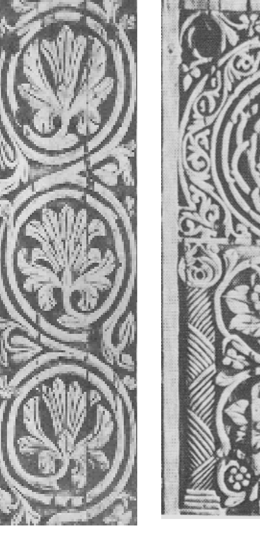


(جدول ٣٥)

مجموعة من التكوينات الهندسية الزخرفية المتنوعة في الحضارة الاسلامية.

١: نقلا عن تحف خشبية من العراق او الشام- قصرطوبة- العصر الاموي.
٢: قصر الحير الغربي-العصر الاموي.
٣: طراز سامراء الثاني-العصر العباسي.
٤-٦: اجزاء تفصيلية من جامع "احمد بن طولون"- مصر- ق.- العصر الطولوني.
٧: اناء خزفي- الري- ق١٣م- العصر
٨: جزء تفصيلي لاحد جدران المباني- شارع الشيراوي- مصر- ق١٤م- العصر المملوكي
١٠-١٤: العصر الهندي.
١٥-١٩: اناء- الفسطاط- مصر- العصر الطولوني.
٢٠-٢١: العصر الأندلسي.
٢٢-٢٣:جزء تفصيلي محراب-جامع "البرديني"-مصر-ق١٧م-العصر العثماني
٢٤: كرسي مصحف مصنوع من خشب المطعم والملون- ق١٩م- العصر العثماني.
٢٥: جزء تفصيلي من منبر جامع السلطان "برقوق"- ق ١٤م- العصر المملوكي.
٢٦: العصر الطولوني
٣٦: قاعة الحمام -قصر "خربة المفجر"-العصر الاموي. (عن:العيسة، ٢٠٠٥، ص٢)
٣٨-٤٢: ق١٢-١٤م-العصر المملوكي
٤٣-٤٤:جامع "طلائع بن رزيك"-ق١٢م- العصر المملوكي
٤٥-٤٦: العصر الاندلسي

(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص٥٩٣،٤٧٧،٤٦٣،٤٣٣،٥٩٤،٥٣٣) و(عن: شافعي، ١٩٧٠، ص١٤١)
و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٦٦،٩١، ١٠٧،١٧٦) و(عن: جودي، ١٩٩٨، ص٢٥٨)
و(عن: D'avennes,V.1, 1877, P ,7,53,16,9,52,55) و(عن: حميد واخرون، ١٩٨٢، ص١٠،٢١١)


(شكل ٤١٧)

أ)اليمين:حفر بارز لتكوينات زخرفية متنوعة تزين الواح خشبية تحوي روزيت واكانثس ومراوح نخيلية واوراق وعناقيد العنب ضمن تكوين يمثل العقود من اقواس واعمدة، (اليمين)نلاحظ "المراوح النخيلية وانصافها" ضمن قوس يحيط بـ"روزيت" وفي الاطار المحيط بالتكوين الثاني (اليسار) وفي (الاسفل) - مسجد الاقصى-ق٧م

ب)اليسار: حفر بارز لتكوينات زخرفية متنوعة تزين يمين الواجهة تحوي روزيت والمراوح النخيلية واكانثس والحلزونيات النباتية اوراق وعناقيد العنب- يمين واجهة قصر "المشتى"-ق٨م

العصر الاموي

(عن:بهنسي، ١٩٩٧، ص٧٦) و(عن:كونل، ١٩٩٦، ص٣٩)

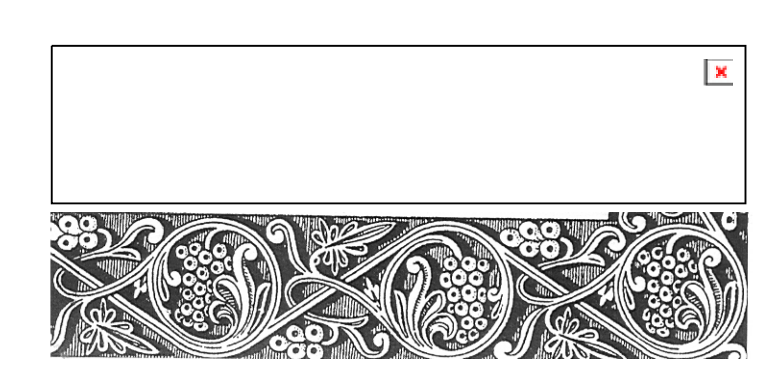
(شكل ٤١٨أ)

صياغات زخرفية متنوعة لعنصر المراوح النخيلية الزخرفي وانصافها

الطابق الثاني-قصر "خربة المفجر"-ق٨م

العصر الاموي

(عن: Baer, 1998, p9)



(شكل ٤١٨ب)

صياغات زخرفية متنوعة لعنصر المراوح النخيلية الزخرفي وانصافها

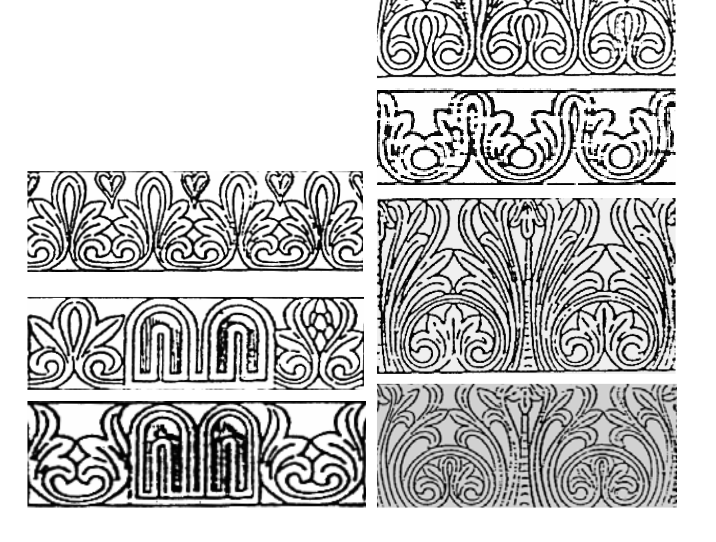
اليمين: الافريز السفلي من الواجهة الجنوبية لقصر المشتى

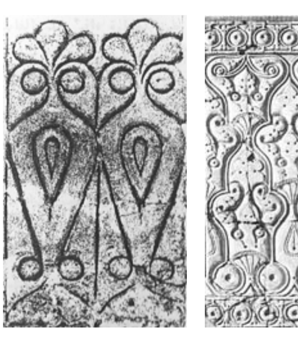
اليسار: الافريز العلوي من الواجهة الجنوبية لقصر المشتى

العصر الاموي

(عن: السيد، ١٩٨٧، ص ١٥٤)

و(عن:مليباري، ١٤١٤هـ، ص١٨٧)

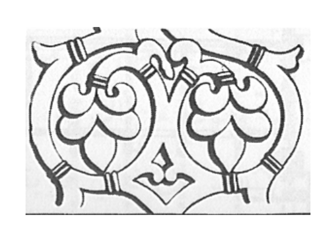
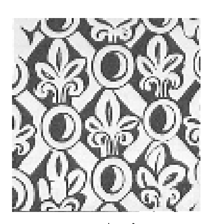
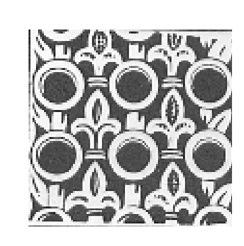







(شكل ٤١٩)

أ)الاول: تكوين زخرفي لجزء تفصيلي من الجص قوامه ورقة العنب الخماسية وعنقود العنب الثلاثي-سامراءالاول
ب)الثاني: تكوين زخرفي نلاحظ الحبيبات المستديرة (النقط) والخطوط والمراوح النخيلية الثلاثية ذات النقط-سامراءالثاني.
ج)الثالث والرابع: تكوينان زخرفيان من الجص نلاحظ الدوائر ووالمراوح النخيلية الخماسية والثلاثية الفصوص ذات النقط(الثالث) والصياغة المجردة للمراوح النخيلية في (الرابع)- طراز سامراءالثالث- العراق- ق ٩م-٣هـ-العصر العباسي
(عن:الشناوي، ١٩٨٦، ص٣٩،٣٨،٣٤) و(عن: Michell, 1978, p154) و(عن:الباشا، ج٤، ١٩٩٩، ص٢٤١)

(شكل ٤٢٠)

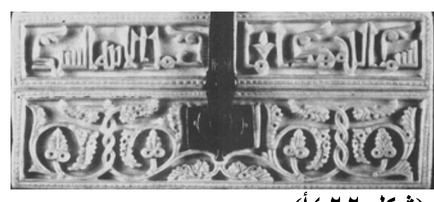
تكوينات زخرفية متنوعة تجمع بين "المراوح النخيلية" والاشكال والخطوط الهندسية المنبر الخشبي- جامع "القيروان" عهد الامير "ابراهيم الاغلبي"-الاغالبة-تونس-٨٦٣م-ق٩م-العصر العباسي
(عن:بهنسي، ١٩٩٧، ص٨٥) و(عن:الباشا، ج٤، ١٩٩٩، ص٤١٨)





(شكل ٤٢١)

أ)اليمين: مراوح نخيلية تكوين زخرفي على اناء خزفي فخار- فارس او ايران- ق١٠م-العصر العباسي
ب)اليسار:الاول: شريط زخرفي لصياغة نباتية باسلوب مفرد، الثاني: باسلوب مزدوج.
ج)الثالث: مسجد "الجيوشي"، زخرفة المراوح النخيلية والكؤوس من الداخل بشبكيات هندسية وتفريعات نباتية- القاهرة-العصر الفاطمي أو المملوكي
(عن: السيد، ١٩٨٧، ص ٦٢،٦٤، ٩٠) و(عن، عبد الوهاب، ج١، ١٩٩٣، ص٦٦،٦٥)

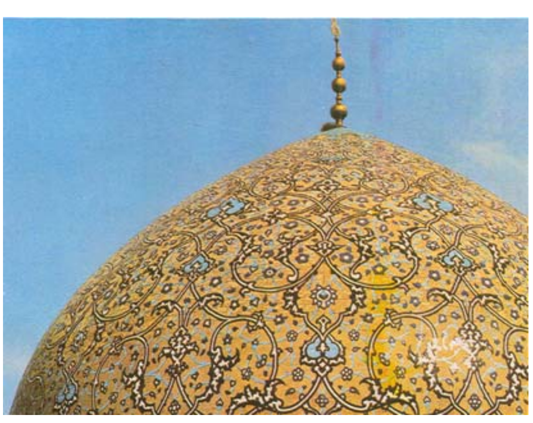



(شكل ٤٢٢أ)

كنار زخرفي يزين صندوق من العاج قائم على التكرار بالتقابل والتماثل لزخارف "الارابيسك" من مراوح نخيلية مجنحة ومسننة وكؤوس بعيون سفلى وفي الاعلى كتابات-العصر الاندلسي
(عن: Baer, 1998, p14)

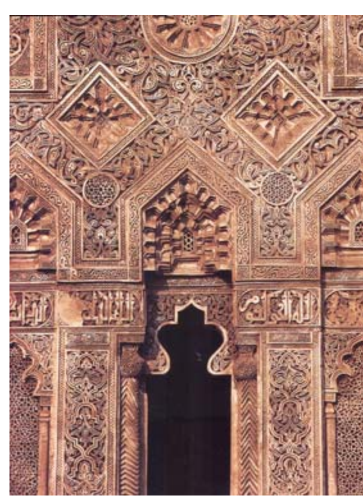


(شكل ٤٢٢ب،ج)
ب)الاعلى: تكوين زخرفي يمثل طراز "هاتاي"
نلاحظ العناصر الصينية المتمثلة في ورقة
الـ"شاز" والامواج المنكسرة على حواف الاناء
بالاضافة الى الازهار العثمانية-ق١٦م
ج)في الاسفل: تكوين زخرفي يمثل طراز "رومي"
نلاحظ المراوح النخيلية المجنحة تتفاعل ضمن
تفريعات حلزونية-النصف الثاني ق١٦م
العصر العثماني
(Petsopoulos, 1982, p81,94 :عن)





(شكل ٤٢٣)
أ)اليمين:تكوين زخرفي قوامه "الارابيسك"والوحدات الهندسية والكتابات الكوفية -فسيفساء قبة المسجد "الجامع"-قرطبة-العصر الاندلسي
ب)اليسار: تكوين زخرفي قوامه زخارف "الارابيسك" القائمة على التكرار الشعاعي المتوالي الممتد وفق نظم من تشابك وتراكب وتقابل وتدابر والتكرار بالتكبير والتصغير فسيفساء قبة مسجد الشيخ "لطف الله"-اصفهان-ق١٧م-العصر صفوي
(Clevenot & Degeorge, 2000, p79 :عن) و(عن: فرحات، ١٩٩٣، ص١١٧)



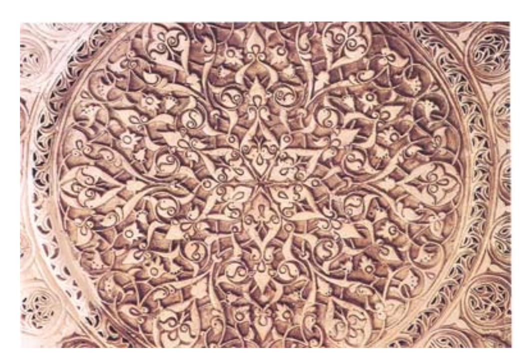
(شكل ٤٢٥)
تكوين زخرفي بديع لوحدات الزخرفية من
"الارابيسك" والشبكيات الهندسية والكتابات
وزخرفة "التجاويف" - منارة مدرسة الناصر "بن
قلاوون"-مصر-ق١٣-١٤م-العصر المملوكي
(Clevenot&Degeorge, 2000, p205 :عن)



(شكل ٤٢٤)
تكوينات زخرفية قائمة على تنوع صياغات "الارابيسك"
أ)اليمين اعلى:مدرسة "كاراتاي"-قونية-تركيا-١٢٥١م-ق١٣م-العصر السلجوقي ب)اليمين:اسفل: قبر "مراد الثالث"-استنبول-تركيا-ق١٦م-العصر العثماني ج)اليسار: مسجد "المرادية"-ادرنة-تركيا-١٤٣٥م-ق١٥م-العصر العثماني
(Degeorge & Porter, 2002, p182,197,210 :عن)

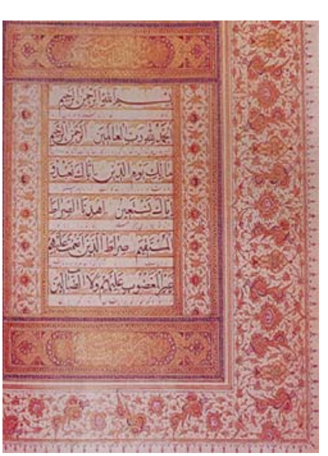


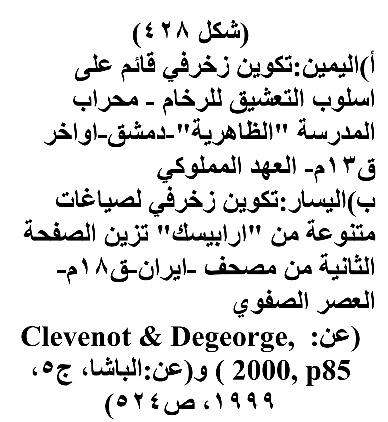
(شكل ٤٢٦)
تكوين زخرفي من "الارابيسك" المجنح قائم على نظم تكرارية وانشائية متنوعة من تداخل وتشابك مغلق وتماثل وتراكب وتماس واتزان وايقاع ووحدة- واجهة الجامع"الاخضر"-بورسة-تركيا-ق١٥م-العصر العثماني
(عن: Clevenot&Gegeorge, 2000, p137)



(شكل ٤٢٧)
تكوين زخرفي من زخارف "الارابيسك" داخل "جامة" دائرية حيث نلاحظ المراوح النخيلية وانصافها أو الكووس وانصافها تتفاعل وفق نظم تكرارية وانشائية متنوعة – ايوان بيمارستان"قيمري"-دمشق-ق١٣م اواخر العصر الايوبي
(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, p85)







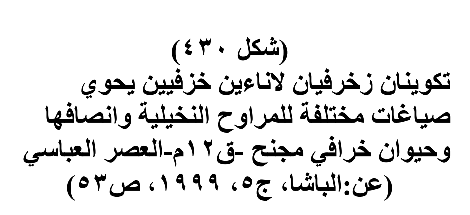
(شكل ٤٢٨)
أ)اليمين:تكوين زخرفي قائم على اسلوب التعشيق للرخام - محراب المدرسة "الظاهرية"-دمشق-اواخر ق١٣م- العهد المملوكي
ب)اليسار:تكوين زخرفي لصياغات متنوعة من "ارابيسك" تزين الصفحة الثانية من مصحف -ايران-ق١٨م- العصر الصفوي
(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, p85) و(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٥٢٤)



(شكل ٤٢٩)
تكوين نباتي يحوي وحدة زخرفية مركبة من المراوح النخيلية المجنحة مذهب يزين عنوان السورة- العراق-ق٩م
العصر العباسي
(عن: Hillenbrad, 2002, p56)







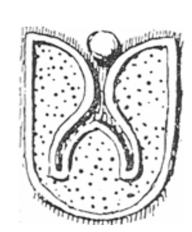
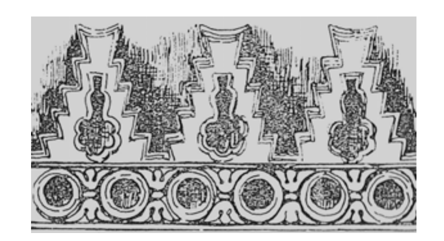
(شكل ٤٣٠)
تكوينان زخرفيان لاناءين خزفيين يحوي صياغات مختلفة للمراوح النخيلية وانصافها وحيوان خرافي مجنح -ق١٢م-العصر العباسي
(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٥٣)



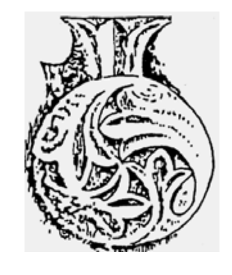


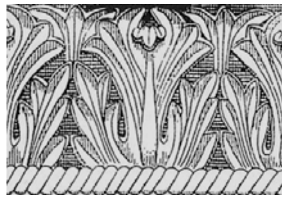
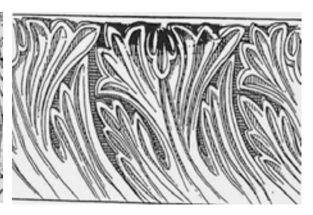
(شكل ٤٣١)
صياغات متنوعة لاسلوب "الارابيسك" الهندسي الزخرفي تزين مجموعة من السجاجيد.
الاول: سجادة طراز "لوتو"-اوائل ق١٧م، الثاني: ق١٨م، الثالث:سجادة طراز"عشاق"-ق١٨م-العصر العثماني
(Denny, 2002, p90,85,42 :عن)



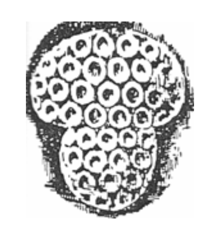



(شكل ٤٣٢)
صياغات متنوعة لعنصر الكاس الزخرفي او المراوح النخيلية في العصور الاسلامية المبكرة.
الاول: تبادل ورقة كاسية ودوائر-قصر " الجوسق الخاقاني"-سامراء- الثاني: عنصر الكاس مزخرف-طراز سامراء(٢-٣)
الثالث: عنصر نصف الكاس--طراز سامراء(٣)- الرابع: عنصر الكاس مزخرف-طراز سامراء(١-٢-٣)-العصر العباسي
(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٥٣) و(شافعي ١٩٧٠ ص٢١٦،٤٢٠)



(شكل ٤٣٣)
صياغات زخرفية متنوعة لعنصر الاكانثس الزخرفي.
اليمين:الاول:قاعة الحمام،الثاني:المدخل -"خربة المفجر"-ق٨م-العصر الاموي، الثالث:الافريز العلوي للواجهة الجنوبية للمشتى-ق٨م-العصر الاموي، الرابع:منبر جامع"القيروان"اكانثس داخل الرمان-تونس-ق٩م-العصر العباسي
(عن: Baer, 1998, p8,9) و(عن:مليباري، ١٤١٤هـ، ص١٨٨، ١٩٦) و(عن: السيد، ١٩٨٧، ص ٣٦)

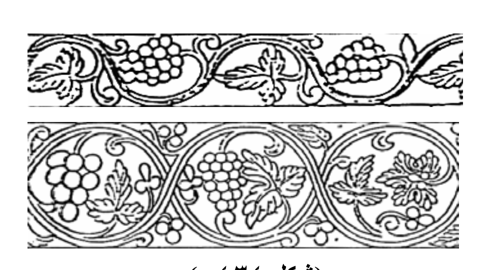





(شكل ٤٣٤أ)
اليمين: ورقة العنب الثلاثية والخماسية الفصوص- المسجد الاقصى-ق٧م-العصر الاموي
اليسار: ورقة عنب خماسية، عنقود عنب ذو٣فصوص مزين بدوائر مثقوبة - طراز "سامراء"١-العراق-العصر العباسي
(عن: السيد، ١٩٨٧، ص٣٧) و(عن: شافعي، ١٩٧٠، ص٤٢٠)



(شكل ٤٣٤ج)
تكوينات زخرفية من عنقود العنب وورقة العنب وبعض الزهور وزخرفة الامواج المنكسرة على الحواف نلاحظ الاختلاف في صياغة عنصر العنب-ق١٨م
العصر العثماني
(Petsopoulos, 1982, p76 :عن)



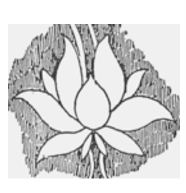
(شكل ٤٣٤ب)
تكوينات زخرفية من عنقود العنب وورقة العنب الثلاثية والخماسية الفصوص.الاعلى: الافريز العلوي للواجهة الجنوبية لقصر المشتى، الاسفل: الافريز السفلي من الواجهة الجنوبية لقصر المشتى-ق٨م-العصر الاموي
(عن:مليباري، ١٤١٤هـ، ص١٨٧)







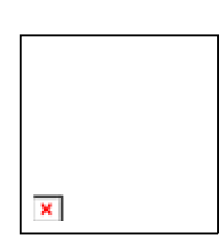


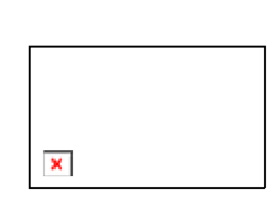




(شكل ٤٣٥)
صياغات زخرفية متنوعة لعنصر "اللوتس" الزخرفي في الحضارة الاسلامية.
أ)الاول: قصر "الطوبة"، ب)لثاني: "قبة الصخرة"، ج)الثالث والرابع: قصر "المشتى" نقلا عن تحف خشبية العراق او الشام -العصر الاموي، د)الخامس والسادس: لوتس اسيوية اسلامية.
(عن: شافعي، ١٩٧٠، ص٢٧٥،٢٢٤) و (عن: حميد واخرون، ١٩٨٢، ص٢١٢)



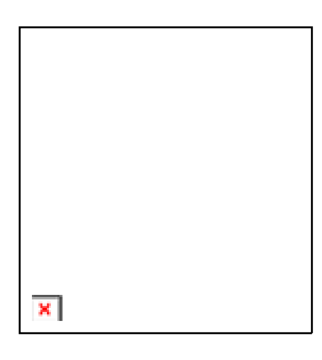




(شكل ٤٣٥ هـ)
صياغات زخرفية متنوعة للوتس تستخدم في زخرفة المصاحف- العراق-ق٩م- العصر العباسي. اليمين: صياغة زخرفية للوتس مستوحاة في بناءه الهندسي من اللوتس الزخرفي الشائع في الحضارة المصرية القديمة
(Welson, 1998, p70 :عن)



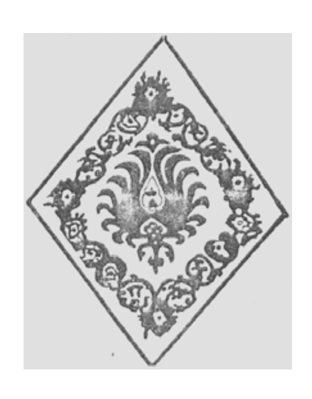


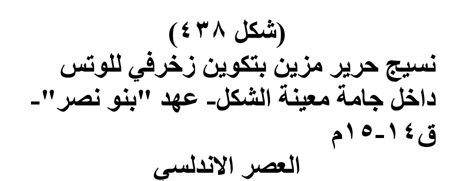


(شكل ٤٣٦)
اليمين:تكوين زخرفي قائم على اللوتس والبراعم وكتبات التمجيد. نلاحظ التكرار العكسي الدائري للوتس داخل زخرفة "المشبكات"- اناء من النحاس المكفت بالذهب والفضة-عهد السلطان "قلاوون"-ق١٣-١٤م
اليسار: اناء من النحاس المكفت بالذهب والفضة زخرف باللوتس وفق تكرار عكسي.العصر المملوكي
(Welson, 1998, p84 :عن)و(Baer, 1998, p21,50 :عن)




(شكل ٤٣٧)
اليمين:نسيج زخرفي قائم على التكرار المتساقط لوحدة اللوتس -ق١٤م
اليسار: إناء فخار مزخرف بلوتس شبيهة بالطراز الفرعوني ذات مسقط راسي.
ق١٤م-العصر المملوكي
(عن: ماهر، ١٩٧٧، ص١٧٩) و(عن:الباشا ، ١٩٩٨، ص٤٤٨) و(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٧٠)

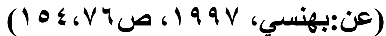


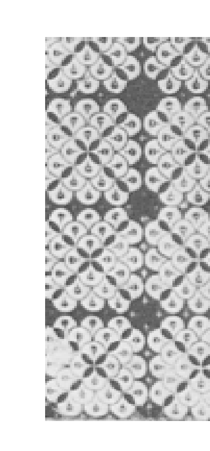
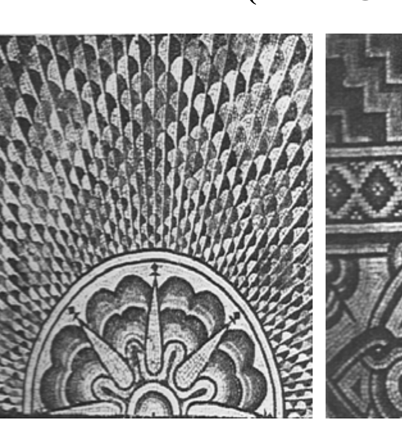


(شكل ٤٣٨)
نسيج حرير مزين بتكوين زخرفي للوتس داخل جامة معينة الشكل- عهد "بنو نصر"- ق١٤-١٥م
العصر الاندلسي
(عن: التهامي، ٢٠٠٣، ص ٤٨٢-٤٨٣)



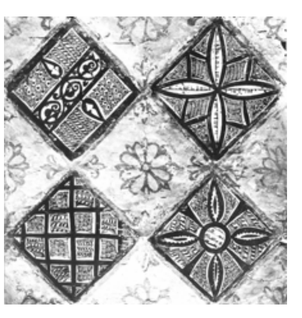


(شكل ٤٣٩)
أ)اليمين: لفائف حلزونية من الاكانثس وسطها زهرة صغيرة روزيت -قبة الصخرة-ق٧م-العصر الاموي
ب)الوسط واليسار: تكوينات زخرفية من روزيت ضمن شبكيات هندسية من خطوط متضافرة وزخرفة "المصلبات"-قصر "خربة المفجر"- ق٨م-العصر الاموي


(عن:بهنسي، ١٩٩٧، ص٧٦،١٥٤)

(شكل ٤٣٩ج،د)
ج)اليمين:تكوين زخرفي قائم على تفاعل مجموعة من الدوائر في ابتكار صياغة للروزيت مبتكرة-قصر "خربة المفجر"- ق٨م.
د)اليسار: تكوينات لفسيفساء قائمة على نظم تكرار التكبير والتصغير والبسيط تجمع بين تكوينات هندسية و روزيت بصياغات متنوعة- قاعة الحمام- قصر "خربة المفجر"-ق٨م-العصر الاموي
(عن:بهنسي، ١٩٩٧، ص١٥٠) و(عن:الصايغ، ١٩٨٨، ص٤٣)







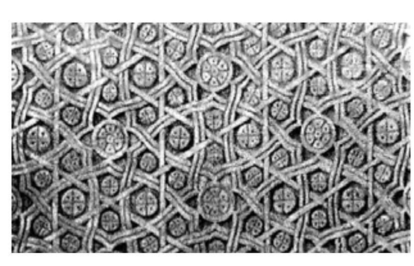
(شكل ٤٤٠)

أ)اليمين: تكوين زخرفي من روزيت وسط مثلثات ومعينات-باب العامة "الجوسق الخاقاني"، الوسط: طراز سامراء الثاني- سامراء-العراق

ب)اليسار: بلاطة خزفية من محراب مزخرفة بوحدات تجريدية ووحدة قريبة من الطبيعة من الروزيت-المسجد الجامع- القيروان-ق٩م-العصر العباسي

(جودي، ١٩٩٨، ص٢٥٧، ٢٥٨) و(عن: Hillenbrad, 2002, p52)





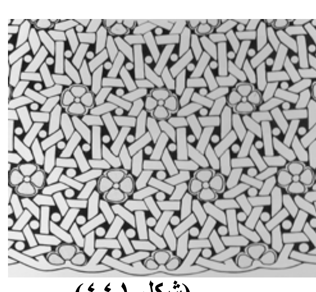


(شكل ٤٤٠ج)

اليمين: جص - فسطاط- مصر-الطولونيون. الوسط واليسار: جص باطن عقود وواجهة-جامع"ابن طولون"-مصر-الطولونيون-العصر العباسي

(عن: شافعي، ١٩٧٠، ص ٤٥٢) و(عن:عطية، ١٩٩٠، ص٢٥) و(عن:Davvnnes,vol.1, 1877 ,p7)



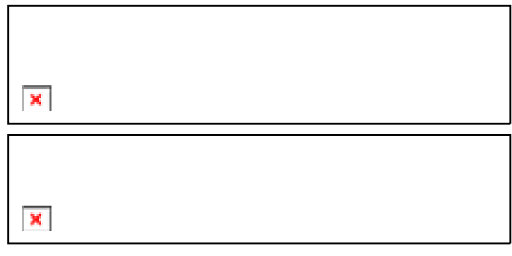


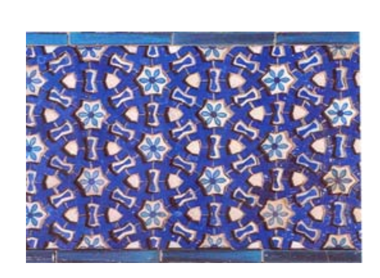


(شكل ٤٤١)

تكوينات زخرفية متنوعة تجمع بين الروزيت والتكوينات الهندسية والمساحات قد شغلت بلروزيت القريبة من الشكل الطبيعي ما بين (٤)الاربع و(٨) الثمان بتلات.أ)اليمين:العراق-ق١٣م-العصر المملوكي، ب)الوسط: تركيا-بداية ق١٤م-العصر السلجوقي، ج)اليسار:قبر "بهلافان محمود"-خيفا-اوزباكستان-اسيا الوسطى-ق١٩م-العصر المغولي

(عن: Welson, 1998, p65,64) و (عن: Degeorge & Porter, 2002, p127)



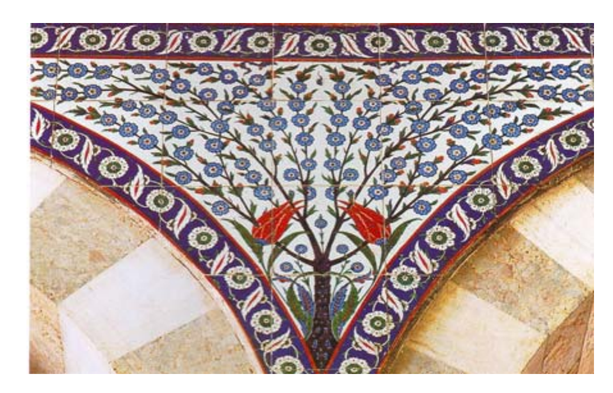


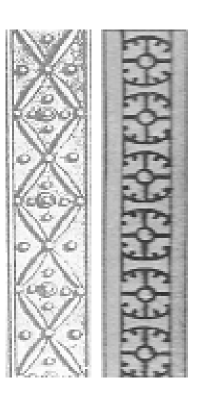
(شكل ٤٤٢)

أ)اليمين:تكوين زخرفي لشبكية من الدوائر المتقاطعة وقد شغلت الروزيت (٦)بتلات منتصف الدوائر- قبر شاه "ركن العلم"-مولتان-باكستان-ق١٣م-العصر المغولي

ب)اليسار: كنارات زخرفية -محبرة نحاسية مكفته-مصر-ق١٤م-الصر المملوكي

(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, p162) و (عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص٦١٦،٦١٥)





(شكل ٤٤٣)

أ)اليمين:كنارت زخرفية قوامها الروزيت(خطوط متقاطعة و(٤) نقاط و(دائرة و(٤) نقاط)- العصر الهندي

ب)اليسار:تكوين زخرفي من اغصان الروزيت وزهرتا "لاله"- جامع "السليمية"-ادرنة-تركيا-ق١٦م-العصر العثماني

(عن: Welson, 1998, p84) و(عن: Degeorge & Porter, 2002, p208)





(شكل ٤٤٣ج)

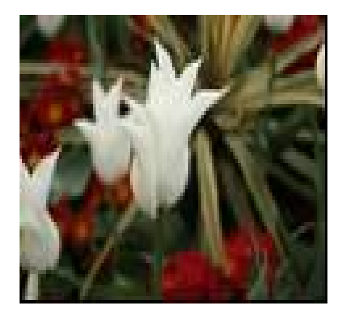
تكوينان زخرفيان لبلاطتان خزفيتان من روزيت في الوسط وقرنفل ولاله وفروع وبراعم.

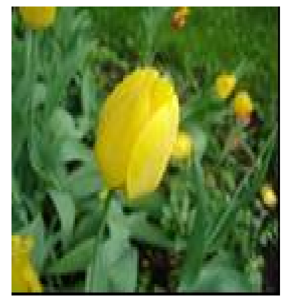
اقصى اليمين: الزخارف النباتية داخل جامات تعرف بـ"الشمسة" -ق١٦م

اليمين:جامع "السليمية"-ادرنة-تركيا-ق١٦م العصر العثماني

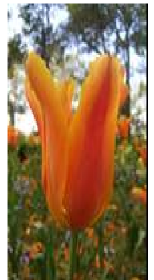
(عن: Petsopoulos, 1982, p91)

(عن: Degeorge & Porter, 2002, p161)

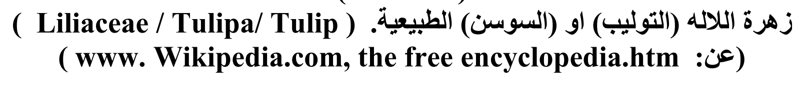








(شكل ٤٤٤أ)



زهرة اللاله (التوليب) او (السوسن) الطبيعية. (Liliaceae / Tulipa/ Tulip)

(عن: www. Wikipedia.com, the free encyclopedia.htm)





(شكل ٤٤٤ ب)

تكوينان زخرفيان يجمعان بين اللاله والخطوط المنحنية المتوازية وفق تكرار عكسي بالاضافة الى الروزيت الطبيعية (يمين) عناصر هندسية كالوائر الصغيرة والثلاث نقط (يسار)-

اليمين:البلاطات الخزفية لمسجد "رستم باشا"-١٥٦١م/٦٩٦هـ-ق١٦م، اليسار:نسيج-ق١٦م-العصر العثماني

(عن: خلبفة، ٢٠٠١، ص٣٧٤) و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٨)



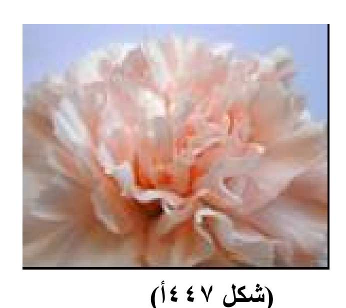


(شكل ٤٤٥)
اليمين: تكوين زخرفي لمصفوفة قوامها اللاله والرموز والاهلة- نسيج من الصوف- تركيا او مصر- ق١٦م
اليسار: تكوين زخرفي لمصفوفة قائمة على اللاله والتيجان والشرائط المتضافرة- تركيا ق١٦م. العصر العثماني
(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٦،١٩٤)



(شكل ٤٤٦)
تكوين زخرفي حر لصياغات متنوعةلوحدات اللاله والقرنفل والزهور والبراعم والاوراق والصخور والامواج المنكسرة على حواف الاناء وفق تكرار وتباين وقيم جمالية من ايقاع خطي ولوني واتزان-منتصف ق١٦م العصر العثماني
(عن: Petsopoulos, 1982, p89)

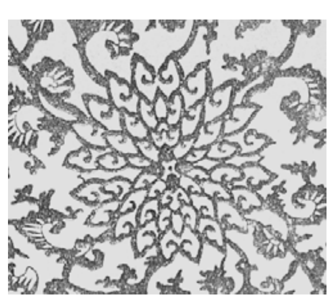






(شكل ٤٤٧أ)
زهرة القرنفل الطبيعية. (Caryophyllaceae / Dianthus / D. caryophyllus/ Carnation)
(عن: www. Wikipedia.com, the free encyclopedia.htm)





(شكل ٤٤٧ب)
تكوينان زخرفيان قوامهما زهرة القرنفل الزخرفية المحورة المبتكرة منوحدة السحب الصينية- ق١٧م-العصر العثماني
(عن: التهامي، ٢٠٠٣، ص٢٧٩،٤٨٩،٤٨٧)





(شكل ٤٤٨)
أ)اليمين: نسيج مخمل قوامه وحدات القرنفل وفق تكرار متساقط- النصف الثاني ق١٦م
ب)اليسار: تكوين زخرفي حر من وحدات اللاله والقرنفل والزهور والبراعم والاوراق والرموز– ازنيق- منتصف ق١٦م-العصر العثماني
(عن: آبا، ١٩٨٧، ص١٦٢،١٦١) و(عن:
(Petsopoulos, 1982, p140,131



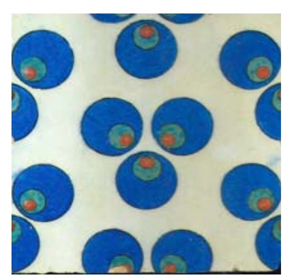


(شكل ٤٤٩)
أ)اليمين: تكوين زخرفي حرلزهرة "رشات الورد" واللاله والصخور والامواج المنكسرة (الحواف)
ب)اليسار:تكوين زخرفي حر تتوسطه زهرة "الاجراس الزرقاء" وورقة "الساز" والبراعم-ازنيق-منتصف ق١٦م-العصر العثماني
(عن: آبا، ١٩٨٧، ص١٦٢،١٦١) و(عن:
(Petsopoulos, 1982, p89



(شكل ٤٥٠أ)
تكوين زخرفي لوحدتي ورقة "الساز" والسحب الصينية "تشي"- منتصف ق١٦م-العصر العثماني
(Petsopoulos, 1982, p103 :عن)







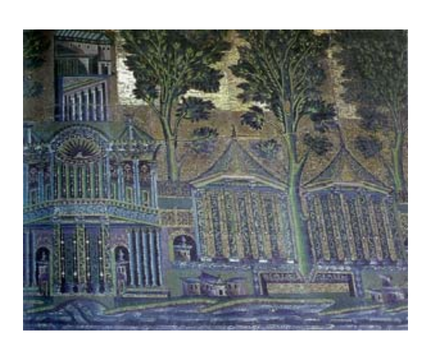


(شكل ٤٥٠ب،ج،د)
ب)الأول: تكرار متساقط لوحدة "الهلال" الزخرفية والروزيت تزين نسيج من الحرير- اواخر ق١٦م
ج)الثاني: تكرار المتساقط لوحدة "الهلال" الزخرفية تزين نسيج من الحرير -اوائل ق١٦م
د)الثالث: تكرار المتساقط لوحدة "تشينتماني" الزخرفية المكونة من الثلاث نقاط مفردة-اواخر ق١٦م
هـ)الرابع: تكرار المتساقط لوحدة "تشينتماني" الزخرفية المكونة من الثلاث نقاط، والخطوط المتماوجة تزين نسيج من المخمل-النصف الثاني من ق١٥م العصر العثماني
(Petsopoulos, 1982, p45,90,140,115,133,134 :عن)

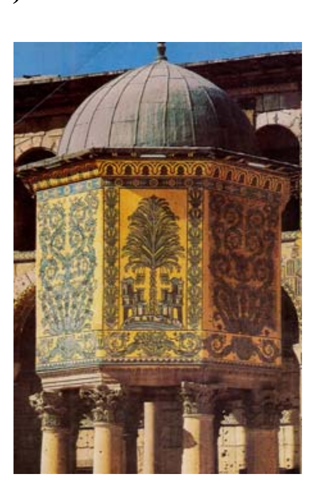


(شكل ٤٥١أ)
منظر طبيعي لفسيفساء مدخل رواق الصحن نلاحظ تناول الفنان لمجموعة من الاشجار والمنازل عل ضفاف النهر وحبات اللؤلؤ ضمن تكوين هندسي نصف دائري -عهد الخليفة "الوليد" الاول-٧١٥م-ق٨م
اليسار:جزء تفصيلي للفسيفساء يصور مجموعة من الاشجار والبيوت الرومانية
العصر الاموي
(عن:البهنسي، ١٩٩٧، ص٤٨)





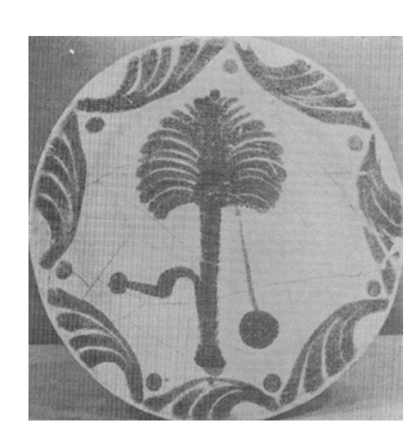
(شكل ٤٥١ب)
منظر طبيعي لفسيفساء الجدار الغربي في الاعلى، وزرة من قطع الرخام وشبابيك الرخام المحفورة "شمسيات" في الاسفل، نلاحظ تناول الفنان لمجموعة من الاشجار والمنازل عل ضفاف النهر "البردي"-عهد الخليفة "الوليد" الاول-٧١٥م-ق٨م
اليسار:جزء تفصيلي للفسيفساء يصور مجموعة من الاشجار والبيوت الرومانية-العصر الاموي
(عن: Hillenbrad, 2002, p26)

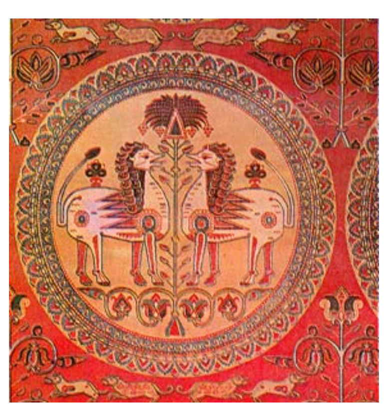


(شكل ٤٥٢)
تكوينات زخرفية متنوعة نلاحظ عنصر النخيل الزخرفي والمنازل وحلزونيات الاكانثس، كما نلاحظ نظم التكرار والتنوع والايقاعات الخطية والملامس والتباين اللوني-قبة الخزنة او بيت المال-الجامع الاموي الكبير-دمشق-٧١٠-٧١٥م-ق٨م-العصر الاموي
(عن:البهنسي، ١٩٩٧، ص٤١١)



(شكل ٤٥٣)
تكوينات زخرفية متنوعة نلاحظ عنصر النخيل الزخرفي باغصانها المتفرعة وقد زخرفت باشكال بيضاوية ومستطيلة وفصوص صغيرة تشبه حبات اللؤلؤ وتتدلى منها قطوف البلح كما نلاحظ نظم التكرار والتنوع والايقاعات الخطية والملامس والتباين اللوني-قبة الصخرة-ق٧م-العصر الاموي
(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٢٨١)





(شكل ٤٥٤)
أ)اليمين:اناء خزفي مزخرف بوحدة نخيل زخرفية قريبة من الشل الطبيعي-ايران-ق١٠م/٤هـ-السمانيون
ب)اليسار:تكوين زخرفي على نسيج عبارة عن جامة دائرية تتوسطها نخلة محورة تحيط على جانبيها حيوان خرافي-ق١٢م العصر العباسي
(عن: الباشا، ١٩٩٨، ص٤٤٨) و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٩)

(شكل ٤٥٥)
تكوينات زخرفية من مناظر طبيعية لاشجار من اشجار السرو والنخيل والجبال والبيوت والانهار وغيرها. نلاحظ نظم التكرار والتنوع والايقاعات الخطية والملامس والتباين اللوني والاتزان.
اقصى اليمين:العصر المغولي
اليمين:العصر التيموري
(عن: Steirlin, 2002, p52)
و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٣٠٠)







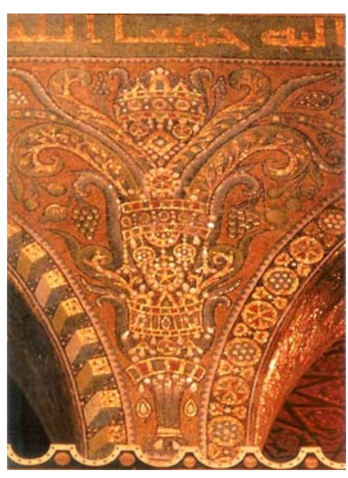
(شكل ٤٥٦)
تكوين زخرفي في قاعة الديوان في قصر "خربة المفجر" تصور منظر صيد، ويلاحظ التاثير الساساني من خلال توسط الشجرة داخل التكوين ويحيط بها حيوانات-ق٨م-العصر الاموي
(عن: Hillenbrad, 2002, p31)



(شكل ٤٥٧)
مخطوطة تصور قصة الجزر الشرقية.نلاحظ شجرة الرمان لليسار وطيور وحيوانات- مقامات الحريري- للواسطي- بغداد-١٢٣٧م- ق١٣م. العصر المغولي
(عن:الالفي، ١٩٨٤، ص٣٧٥)



(شكل ٤٥٨)
سجادة مزخرفة بمجموعة من الزخارف المتنوعة "ارابيسك"واشجار سرو وحيوانات وزهور ونباتات ضمن تكوين قائم على التكرار العكسي والتقابل والتدابر والتماثل والاتزان والايقاعات والتباينات اللونية- طهران-بداية ق٢٠م
(عن: Sothebys, 2001, p151)



(شكل ٤٥٩)
تكوين زخرفي لفسيفساء قبة الصخرة قائم على الزهريات التي تتوسط التكوين ويتفرع منها الفروع والاغصان والاوراق وعناقيد العنب نلاحظ قدرة الفنان في المزاوجة بين العناصر المختلفة من خلال صياغة بعض الوحدات كقطع من المجوهرات واللؤلؤ – قبة الصخرة-ق٧م
العصر الاموي
(عن: Hillenbrad, 2002, p22)



٤	٣	٢	١

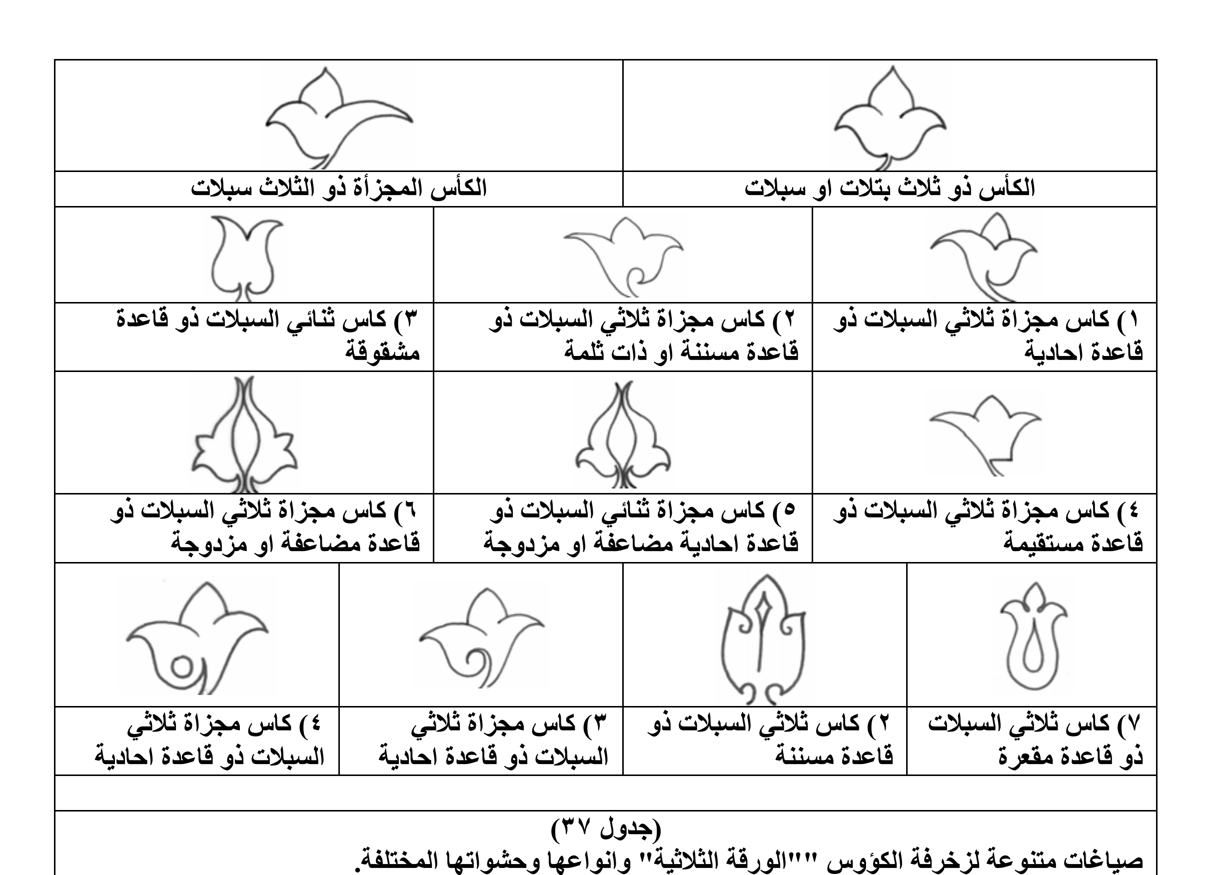
٧	٦	٥
زخرفة زهرة محورة ومجردة تعرف الاذرع في الخصر	زخرفة زهرة محورة تعرف رجل الاوزة	زخرفة زهرة محورة ومجردة العصر السلجوقي غالبا على الابسطة ولسجاد تركيا ق١٣م

(جدول ٣٦)

مجموعة من الصياغات المختلفة للعناصر الزخرفية النباتية في الحضارة الاسلامية.

١-٤: زخارف على مصحف- العراق- العصر العباسي(عن: Welson, 1998, p71)

٥-٦: ق١٣م- العصر السلجوقي(عن: آبا، ١٩٨٧، ٢٧٥-٢٧٧)



الكأس المجزأة ذو الثلاث سبلات	الكأس ذو ثلاث بتلات او سبلات

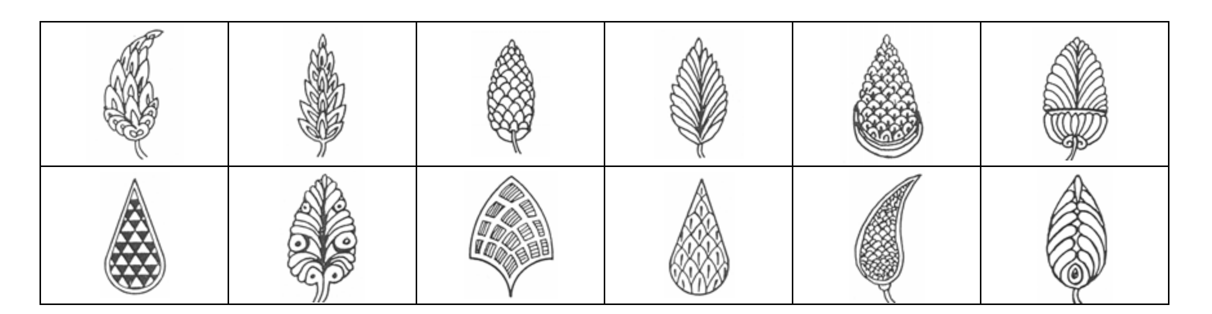
٣) كاس ثنائي السبلات ذو قاعدة مشقوقة	٢) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة مسننة او ذات ثلمة	١) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة احادية
٦) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة مضاعفة او مزدوجة	٥) كاس مجزاة ثنائي السبلات ذو قاعدة احادية مضاعفة او مزدوجة	٤) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة مستقيمة

٤) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة احادية	٣) كاس مجزاة ثلاثي السبلات ذو قاعدة احادية	٢) كاس ثلاثي السبلات ذو قاعدة مسننة	٧) كاس ثلاثي السبلات ذو قاعدة مقعرة

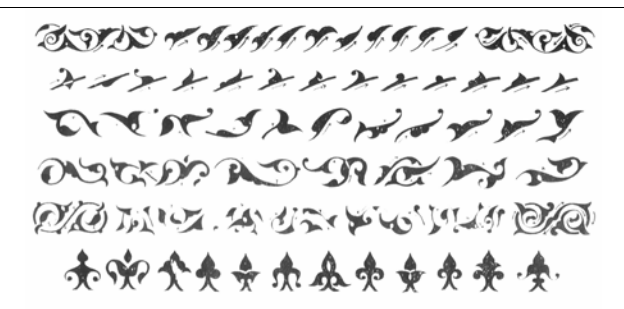
(جدول ٣٧)

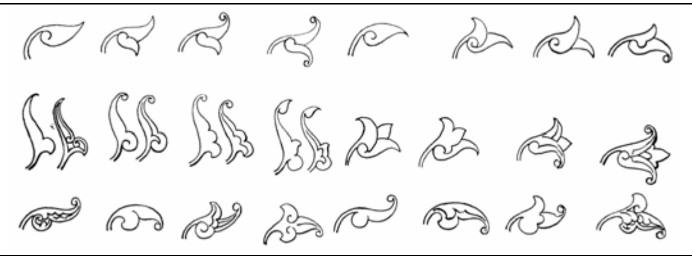
صياغات متنوعة لزخرفة الكؤوس ""الورقة الثلاثية" وانواعها وحشواتها المختلفة.

(عن:الشناوي، ١٩٨٦، ص١٣٨) و(عن: ياسين ٢٠٠٢ ص١٤٤)



(جدول ٣٨)
صياغات زخرفية لحشوات متنوعة تزين الكؤوس والسبلات في الحضارة الاسلامية
(عن: الشناوي، ١٩٨٦، ص١٥٧)

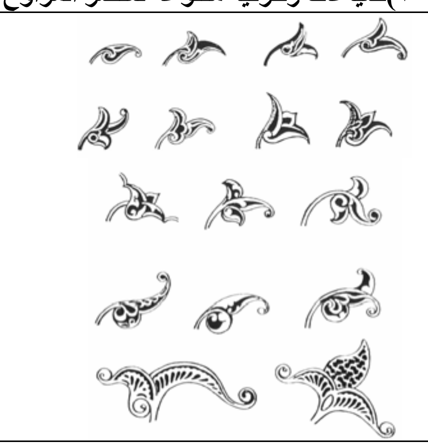




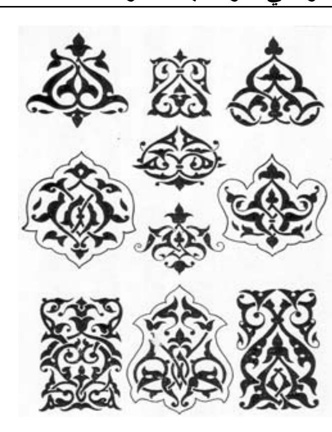
١)صياغات زخرفية متنوعة لزخرفة "الارابيسك" عنصر المراوح النخيلية وانصافها او الكؤوس



٢)صياغات زخرفية متنوعة لعنصر المراوح النخيلية وانصافها والتي تعرف بـ"الشرافات"



٣)صياغات زخرفية لحشوات متنوعة تزين زخارف "الارابيسك" القائمة على عنصر الكأس او المراوح النخيلية في الحضارة الاسلامية



٤) تكوينات وصياغات زخرفية متنوعة لزخارف "الأرابيسك" التي قوامها عنصر المراوح النخيلية وأنصافها

(جدول ٣٩)
(عن:الجبوري، ٢٠٠٠، ص٣٠٠، ٣٠١)

١)العصر المملوكي	٢)ق٨هـ-العصر المملوكي	٣)العصر المملوكي	٤)العصر المملوكي	٥)العصر المملوكي
٦)ق١٤-١٥م-العصر الاندلسي	٧)ق١٤م-العصر المملوكي	٨)ق١٤م-العصر المملوكي	٩)العصر العثماني	١٠)العصر الاموي
١١)العصر الاموي	١٢) العصر المملوكي	١٣)ق١٢م-العصر العباسي	١٤)بدون تاريخ	١٥)بدون تاريخ
١٦)بدون تاريخ	١٧)ق١٠م	١٨) بدون تاريخ	١٩)ق٨م- العصر العباسي	٢٠) العصر الاموي
٢١) العصر الاموي	٢٢)ق٩م- العصر العباسي	٢٣)ق٩م- العصر العباسي	٢٤)ق٩م- العصر العباسي	

(جدول ٤٠)

(عمل الباحثة-رسم وتجميع-١-٢١)

الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر اللوتس الزخرفي في الحضارة الاسلامية

١: (عن: بهجت، ٢٠٠٣، ص٣٧٦)

٢: نسيج حرير. (عن: محمد، ١٩٧٧، ص٢٩٨) و(عن: ماهر، ١٩٧٧، ص١٧٩)

٣-٦: (عن: التهامي، ٢٠٠٣، ص٤٨٢،٤٨٣،٤٤٩)

٧-٨: نسيج حرير. (عن: عكاشة واخرون، النصف الاخر، ٢٠٠١، ص٧٠)

٩:اناء خزف-ازنيق-تركا. (عن: آبا، ١٩٨٧، ص١٦٥)

١٠-١١: (١٠)قصر "الطوبة". (١١) "قبة الصخرة".(عن: شافعي، ١٩٧٠، ص٢٧٥)

١٢: احدى مشكاوات "السلطان حسن". (عن: المنياوي، ١٩٨٠، ص١٣٣)

١٣:نسيج حرير. (عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٨)

١٤: زجاج ملون.(عن: Davvenns, 1877, p64)

١٥-١٦: (عن: شافعي، ١٩٧٠، ص٢٧٥)

١٧: جدار القبلة بمسجد الرسول. (عن: عبدالحميد، ٢٠٠٤، ص٨٥)

١٨: ايران. (عن: فياض والايوبي، ٢٠٠٥، ص١٢٠)

١٩:اناء خزف مزجج. (عن:جودي، ١٩٩٨، ص٢٧٠)

٢٠-٢١: قصر "المشتى" نقلا عن تحف خشبية العراق او الشام. (عن: حميد واخرون، ١٩٨٢، ص٢١٢)

٢٢-٢٤:مصاحف-العراق. (عن: Welson, 1998, p70)

العصرالعباسي	ق١٩م العصر العثماني	ق٨م-العصر العباسي	ق٤هـ-العصر الاندلسي	العصرالعباسي	بدون تاريخ	بدون تاريخ
بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ

العصرالعباسي	العصرالعباسي	العصر المملوكي	العصر المملوكي	ق١٤م-العصر المغولي	العصر الاموي
ق١٣م-العصر المملوكي	ق٧م-العصر الاموي	ق١٥م-العصر المملوكي	بدون تاريخ	العصر الاموي	العصر الاموي
ق١٤م-العصر المملوكي	العصر الاموي	العصر الاموي	العصر الاموي	العصر الاموي	العصر الاموي
ق١٩م العصر العثماني	منتصف ق١٤م- العصر المغولي	العصر العباسي	العصر العباسي	العصر العباسي	العصر العباسي
العصر الاموي	العصر العباسي	ق١٠م	بدون تاريخ	بدون تاريخ	بدون تاريخ
٤٦)العصر الاموي	٤٧)العصر الاموي	٤٨)العصر الاموي	٤٩)ق٩م-العصر العباسي	٥٠)ق١٩م- العصر العثماني	٥١) العصر الهندي
٥١)العصر الاموي	٥٢)العصر العباسي	٥٣)العصر العباسي	٥٤)العصر العباسي	٥٥)العصر الاموي	٥٦)العصر الهندي

(جدول ٤١)

(عمل الباحثة- رسم وتجميع)

الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر الروزيت الزخرفي في الحضارة الاسلامية

(عن:مليباري،١٤١٤هـ،ص٢٠٣)(عن: خليفة، ٢٠٠١،ص٣٤١)(عن:جودي، ١٩٩٨،ص٢٧٤،٢٥٨،٢٧٢،٢٥٧) (عن:فياض والايوبي،٢٠٠٥،ص٢١٣،١٢٠)(المنياوي،١٩٨٠،ص١٣٣)(عن:عبدالكريم، ١٩٩٠،ص٢٢٩)(عن:الالفي، ١٩٨٤،ص٣٢٩،٣٦٨،٣٩٣)(عن:عبدالحفيظ،١٩٩٥، ص٤٤،٤٣) (عن:الصايغ،١٩٨٨،ص١٢٤،٦٨)(عن:فرغلي،١٩٩٠،ص٢٤٢)(عن:عطية،١٩٩٠،ص٢٥)(عن:فرحات، ١٩٩٣،ص١١) (عن:شافعي، ١٩٧٠، ص٤٥٢)(عن:عبدالحميد، ٢٠٠٤،ص٨٥)(عن:التهامي، ٢٠٠٣، ص٤٦٠،٤٥٤)(عن: علام، ١٩٨٩،ص٣٧،٦٧،٤٦،٤٥،٢٨،٣٨)(عن:الباشا، ج٤، ١٩٩٩،ص٥٤)(عن:علام، ١٩٨٩،ص٣٨)(عن: Hillenbrad, 2002, p52)(عن:الطايش، ٢٠٠٠،ص١٦٩)(عن: ابراهيم واخرون، ١٩٩٢،ص٦١٥،٦١٦)

١)ق١٦م-العصر العثماني	٢)العصر العثماني	٣)عهد "مراد الثالث" العصر العثماني	٤)عهد "سليمان الثالث" العصر العثماني	٥)عهد "سليمان القانوني" العصر العثماني
٦)بدون تاريخ	٧)بدون تاريخ	٨)بدون تاريخ	٩)بدون تاريخ	١٠)بدون تاريخ
١١)بدون تاريخ	١٢)بدون تاريخ	١٣)بدون تاريخ	١٤)بدون تاريخ	١٥)ق١٦م- العصر العثماني
١٦)العصر العثماني	١٧)العصر العثماني	١٨)العصر العثماني	١٩)ق١٦م-العصر العثماني	٢٠)ق١٦م- العصر العثماني
٢١)ق١٦م-العصر العثماني	٢٢)العصر العثماني	٢٣) العصر العثماني	٢٤) العصر العثماني	٢٥) العصر العثماني
٢٦)العصر العثماني	٢٧)العصر العثماني	٢٨)العصر العثماني	٢٩)العصر العثماني	

(جدول ٤٢)

(عمل الباحثة-رسم وتجميع- ١-٢٣)

الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر اللاله الزخرفي في الحضارة الاسلامية

(عن: خليفة، ٢٠٠١، ص٤٥٠،٤٥٣،٤٤٩) و(عن: محمد، ١٩٧٧، ص٣٩٢) و(عن: الباشا، ١٩٩٨، ص٤٤٥) (عن: فياض والايوبي، ٢٠٠٥، ص٢٢٠) و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٦،١٩٤،٥٨،٦١)و(عن: نصر، ٢٠٠٢، ص٢١٣) و(عن:عبدالعزيز، ٢٠٣٣، ص٣٦٩)و(عن:المفتي، ١٩٩٧، ص٨٠) و(عن: Akar,1988, p30,31)

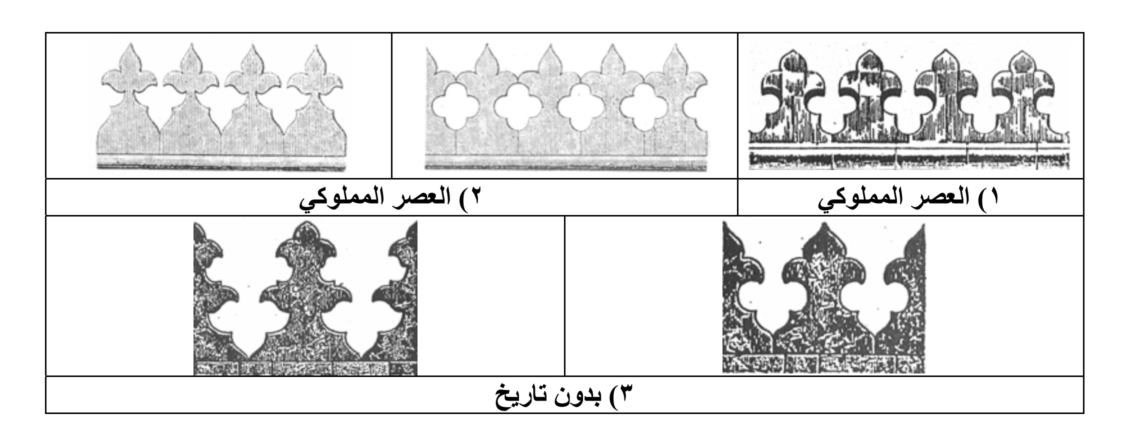
١) العصر العثماني	٢)بدون تاريخ	٣)بدون تاريخ	٤) العصر العثماني	٥) العصر العثماني
٦) العصر الاندلسي	٧) العصر العثماني	٨) العصر العثماني	٩) العصر العثماني	١٠) العصر العثماني
١١) العصر العثماني	١٢) العصر العثماني	١٣) العصر العثماني	١٤) العصر العثماني	١٥) العصر العثماني
١٦) العصر العثماني	١٧) العصر العثماني	١٨) العصر العثماني	١٩) العصر العثماني	٢٠)العصر العثماني
٢١)العصر العثماني	٢٢)العصر العثماني	٢٣) زهرة "سلطان الغابة"او "العسل"العصر العثماني	٢٤) زهرة "سلطان الغابة"او "العسل"العصر العثماني	

(جدول ٤٣)

(عمل الباحثة-رسم وتجميع-١-١٩)

الصياغات الزخرفية المتنوعة لعنصر القرنفل الزخرفي في الحضارة الإسلامية

(عن: الالوسي، ٢٠٠٢، ص٨٨) و(عن: محمد، ١٩٧٧، ص٣٩٢) و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص٦١)
(عن: Davvens, 1877, p62)و(عن: نصر، ٢٠٠٢ ،ص٢٢٥)و(عن: فياض والأيوبي، ٢٠٠٥ ،ص١١٩،٢١٦،١٢٠)
(عن: التهامي، ٢٠٠٣، ص٤٨٧،٤٦٨،٢٧٩،٤٨٩) و (عن: Akar,1988, p34)



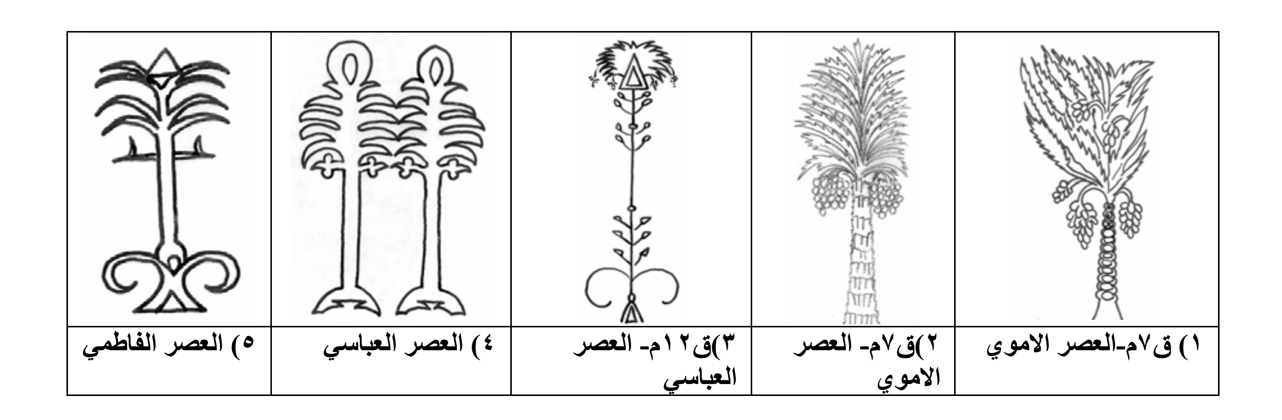
٢) العصر المملوكي		١) العصر المملوكي
٣) بدون تاريخ		

(جدول ٤٤)

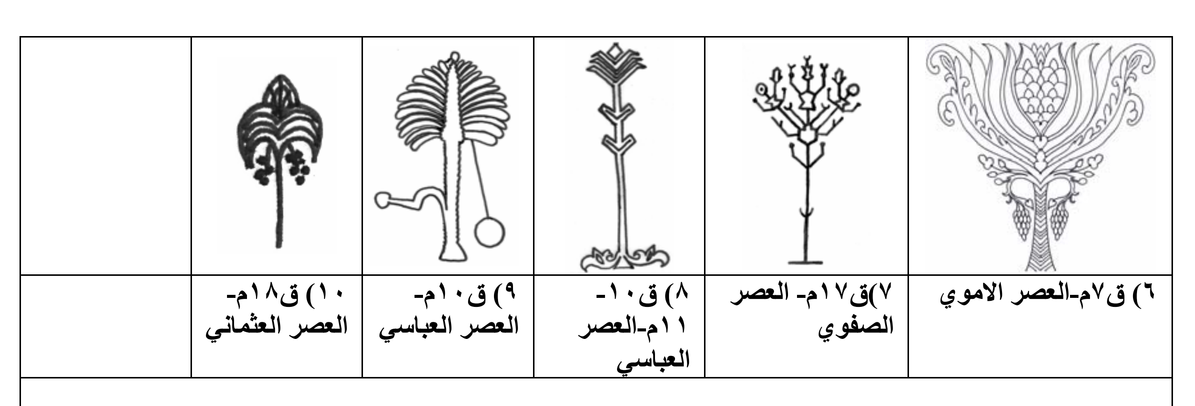
الصياغات الزخرفية المختلفة لـعنصر"الشرافات" في الحضارة الإسلامية.

١: مسجد السلطان "حسن"

(عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٨٦،٢٨٥) و(عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص٤٥٠)



٥) العصر الفاطمي	٤) العصر العباسي	٣)ق١٢م- العصر العباسي	٢)ق٧م- العصر الاموي	١) ق٧م-العصر الاموي



٦) ق٧م-العصر الاموي	٧)ق١٧م- العصر الصفوي	٨) ق١٠- ١١م-العصر العباسي	٩) ق١٠م- العصر العباسي	١٠) ق١٨م- العصر العثماني	

(جدول ٤٥)
(عمل الباحثة- رسم وتجميع)
الصياغات الزخرفية المتنوعة لشجرة النخيل في الحضارة الاسلامية

(عن: حميد وآخرون، ١٩٨٢، ص٢٥٩،٢٥٨) و(عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٩٨، ٧٦، ٧٧، ٦٥، ٢٨٠،٧٨)
و (عن: الالفي، ١٩٨٤، ص٣٩٥) و (عن: رايس، ٢٠٠٢، ص١٤١)
(عن: الباشا، ١٩٩٨، ص٤٤٨) و (عن: الباشا، ج٤، ١٩٩٩، ص ٥٢،٥٣،٥٧،٥٨،٧١)

عربية قديمة	عربية: القرن الثامن م	كوفية	نسخ قديم	نسخ حديث
				ا
				ب
				ت
				ث
				ج
				ح
				خ
				د
				ذ

	الآرامية القديمة: القرن ٨ ق م	القرن ٦ ق م	القرن ٤ ق م	تدمري	ارامي حديث	سبأي حديث	حرف لاتيني
أ							
ب							
ج							
د							
هـ							
و							
ز							

(شكل ٤٦٠)

بدايات ومراحل تطور الكتابة او الحرف العربي.

(عن: بهنسي(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص٦٥،٦٦)



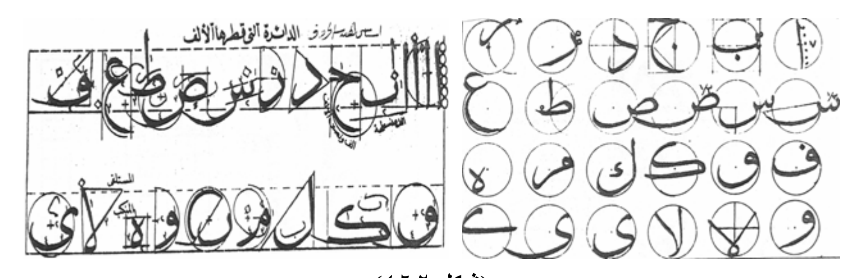
(شكل ٤٦١)

اليمين: نقش نص "النمارة" على شاهدة قبر "امرؤ القيس"-سوريا- ٣٢٨م- ق٤م. اليسار: نقش نص "ام الجمال" الثانية-شرقي حلب-سوريا- ق٦م. الاسفل: نقش نص "حران"- خط نبطي-حوران-سوريا- ٥٦٨م- ق٦م

(عن: البهنسي، ١٩٩٧ ص١١)

و(عن: بهنسي(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص٦٥،٦٦)

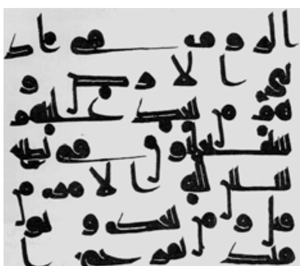
و(عن:المنياوي، ١٩٨٠، ص١٨٣)



(شكل ٤٦٢)

الاساس الهنسي لقانون ضبط الحروف من خلال الالف والدائرة وضعه ابن مقلة ونقح من قبل ابن عبد السلام.

(عن: السجيني، ١٩٧٨، ص٣٢٣)





(شكل ٤٦٣أ)

اليمين:الخط الكوفي المحقق او القديم-ق٨م، اليسار:خط كوفي محقق معرب(تظهر علامات الاعراب (النقط) -ق٨م-العصر الاموي

(عن:حسين،١٩٩٦،ص٢٤٨) و(عن: عطية، ١٩٩٠، ص٩١) و(عن: الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٥٠٠)



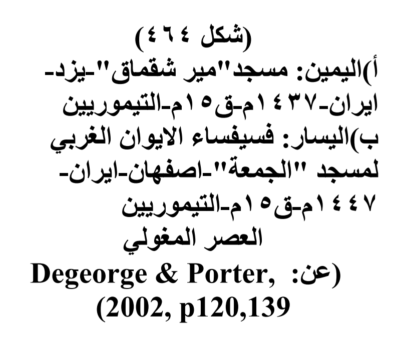
(شكل ٤٦٣ب)

حشوة خشب حشوة تمثل عقد بيع نصه بالكوفي البسيط،لا اله الا الله وبسم الله الرحمن الرحيم- مصر- ق٩م/٣هـ-العصر العباسي

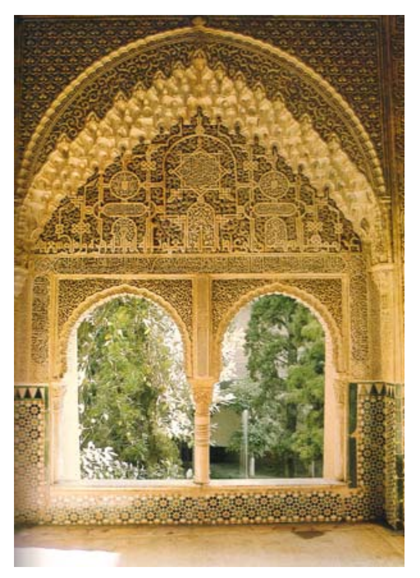
(عن: محمد، ١٩٨٦، ص٤٤٥)







(شكل ٤٦٤)
أ)اليمين: مسجد"مير شقماق"-يزد-ايران-١٤٣٧م-ق١٥م-التيموريين
ب)اليسار: فسيفساء الايوان الغربي لمسجد "الجمعة"-اصفهان-ايران-١٤٤٧م-ق١٥م-التيموريين
العصر المغولي
(عن: Degeorge & Porter, 2002, p120,139)



(شكل ٤٦٥)
تكوين زخرفي بديع يجمع بين "الارابيسك" و"المقرنصات" والكتابات الكوفية المعمارية المضفرة والمتشابكة ضمن تشكيلات هندسية من عقود ودوائر تقوم على نظم من التكرار والتماثل والاتزان والايقاعات الخطية-قصر "الحمراء"-غرناطة-ق١٣-١٤م-العصر الاندلسي
(عن: Michell, 1978, p153)

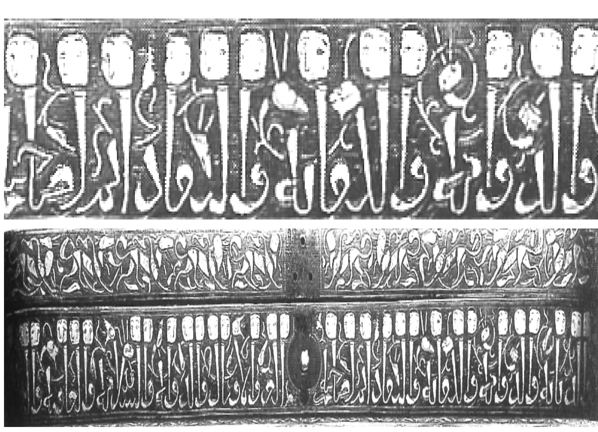


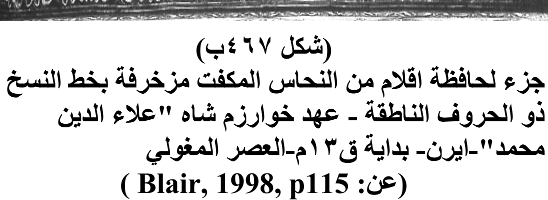


(شكل ٤٦٦)
أ)يمين:صفحة مصحف بخط كوفي سلجوقي فوق ارضية من زخارف "الارابيسك"- عام ١١٧٦م-ق١٢م-العصر السلجوقي
ب)يسار: جزء لابريق نحاس مكفت مزخرف بكتابات كوفية منتهية برؤوس ادمية-ايران-بداية ق١٣م-الاسرة الالخانية-العصر المغولي
(عن: Hillenbrad, 2002, p102) و(عن: Baer, 1998, p67) و(عن: وارد، ١٩٩٨، ص٣٥)



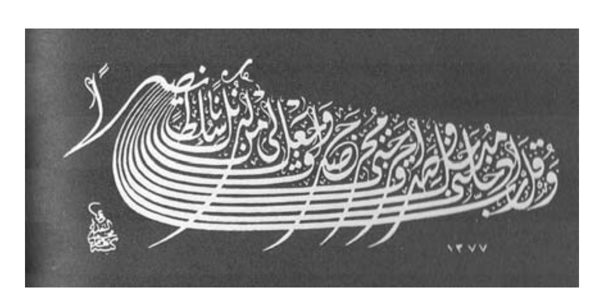
(شكل ٤٦٧أ)
الصفحة الثانية من مصحف لسورة الفاتحة بخط النسخ -ايران-ق١٨م-العصر الصفوي
(عن:الباشا، ج٥، ١٩٩٩، ص٥٢٤)





(شكل ٤٦٧ب)
جزء لحافظة اقلام من النحاس المكفت مزخرفة بخط النسخ ذو الحروف الناطقة - عهد خوارزم شاه "علاء الدين محمد"-ايرن- بداية ق١٣م-العصر المغولي
(عن: Blair, 1998, p115)





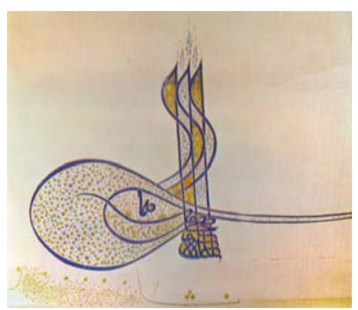
(شكل ٤٦٨)

أ)اليمين: تكوين للخط الديواني نصه"وقل ربي ادخلني مدخل صدق" الى اخر الاية-كتابة "هاشم محمد البغدادي"-١٣٧٧هـ
ب)اليسار: كنارات زخرفية متنوعة في صفوف ونلاحظ كتابة بخط الثلث فوق ارضية نباتية لاخر اية من سورة "الجمعة"-فسيفساء واجهة مسجد "الجمعة"-اصفهان-ايران-١٤٤٧م-ق١٥م-التيموريين-العصر المغولي
(عن:المصرف، ١٩٨١، ص٤٨٣،٢٢٢) و (عن: Degeorge & Porter, 2002, p99,98)



(شكل ٤٦٩)

الشريط الكتابي الذي يجمع باسلوب متوافق ومتراكب بين خط الثلث (بالابيض) والخط الكوفي (بالاصفر) فوق خلفية زرقاء-بخارى-اسيا الوسطى-١٥٣٥م-ق١٦م-العصر الصفوي
(عن: Stierlin, 2002, p114)





(شكل ٤٧٠)

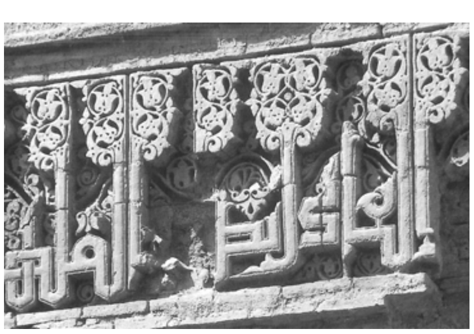
اليمين: فارامان (Firman) لطغراء السلطان سليمان القانوني- منتصف ق١٦م
اليسار: فارامان لطغراء السلطان "محمد الثالث"- ق١٦م-العصر العثماني
(عن: الصايغ، ١٩٨٨،ص٤٨) و(عن: آبا، ١٩٨٧،ص٣١٣، ١٦١)
و(عن: K.F.C.R.I.S, 1985, P49)





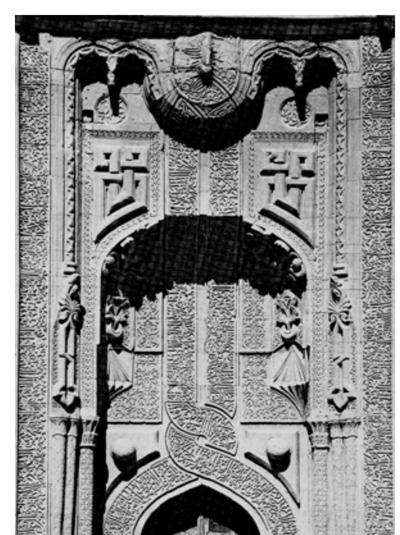
(شكل ٤٧١)

أ)اليمين:صفحة من القرآن بالخط الاندلسي او المغربي-اسبانيا-ق١٢م-العصر الاندلسي
ب:اليسار:كتابة بالخط الكوفي النيسابوري-القيروان-تونس-١٠١٢م-ق١١م-العصر العباسي
(عن: K.F.C.R.I.S, 1985, P29) و(عن: بهنسي(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص٨٠)

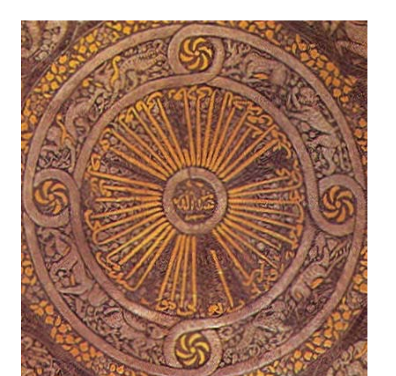


(شكل ٤٧٢)

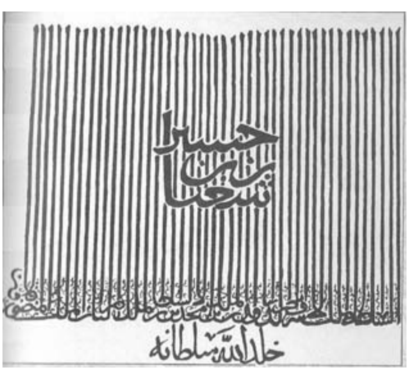
شريط كتابي من الخط الكوفي مزهرالمنتهي قممه بتفريعات نباتية مركبة-مدرسة "النظامية"-١٠٧٧م-ايران- ق١١م-العصر السلجوقي
(عن: Blair, 1998, p81)

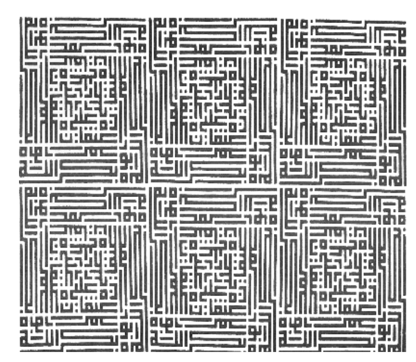
(شكل ٤٧٣)
اليمين: تكوين زخرفي لاشرطة كتابية–مدرسة "انسي ميناري"-قونية-تركيا-١٢٦٠-٦٥م-ق١٣م
اليسار:كنارات زخرفية متنوعة في صفوف تجمع بين التكوين الهندسي والارابيسك والكتابات الكوفية المورقة والمتضافرة (الاسفل)والثلث (الاسفل)-قبر "كليز ارسلان"-قونية-تركيا-١١٥٦-٩٢م-ق١٢م
العصر السلجوقي
(عن: Michell, 1978, p151) و
(عن: Degeorge & Porter, 2002, p179)



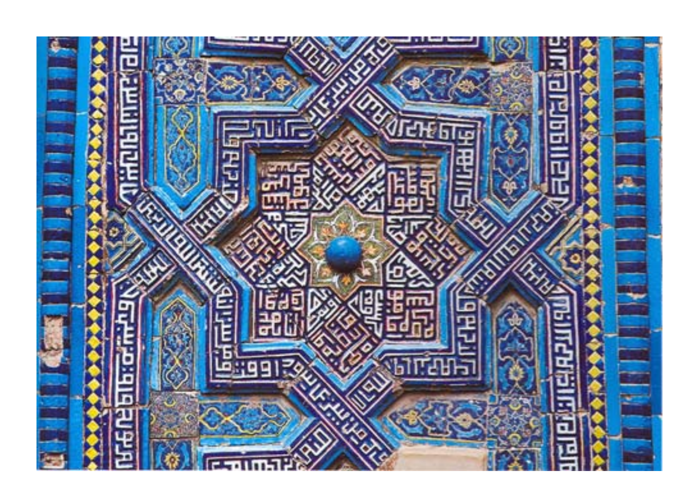

(شكل ٤٧٤)
تكوين زخرفي لمجموعة من الوحدات الزخرفية. نلاحظ النظم الشعاعية للكتابات في الوسط رمز الكون والمجد والشمس بما فيه من نظم مردها الى الله–مرآة من البرونز المكفت بالذهب والفضة خاصة بـ"علاء الدين الطنبغا" احد مستشاري وساقي السلطان "نصر الدين محمد"-سوريا-١٣٤٢م-ق١٤م-العصر المملوكي
(عن: Hillenbrad, 2002, p155)




(شكل ٤٧٥)
أ)اليمين:تكوين زخرفي لاناء خزفي قائم على امتدادات حرفي الالف واللام مع بعض زخارف "الارابيسك".
ب)اليسار:تكوين زخرفي قوامه امتدادات مستقيمة يمثل علامات سلاطين المماليك. نصه حسين بن شعبان السلطان الملك الاشرف ناصر الدنيا والدين.... خلد الله سلطانه-العصر المملوكي
(عن: الالفي، ١٩٨٤، ص٣٣٤)




(شكل ٤٧٦)
أ)اليمين:مصفوفة متوالية بالخط الكوفي المربع وفق نظام"المفروكة"-جامع"عادلة خاتون" الكبير-العراق-العصر المغولي
ب)اليسار:تكوين زخرفي للخط الكوفي المربع وفق نظم المفروكة.
(عن: الرفاعي، ١٩٧٧، ص١٢٩) و(عن: الجبوري، ٢٠٠٠، ص٤١٢)



(شكل ٤٧٧)
زخارف "الارابيسك" وكتابات بالخط الكوفي المربع ضمن مربعات وكنارات تتفاعل مع بعضها ضمن تكوين هنسي قائم على النظام البنائي لشكل نجمي ثماني الرؤوس-قبر استاذ "علي نصافي"- سمرقند-اوزبكستان-اسيا الوسطى-ق١٤م-التيموريين
العصر المغولي
(عن: Degeorge&Porter, 2002, p115)



(شكل ٤٧٨)
دينار ضربه الظاهر "بيبرس"، النص المنقوش (يمين) الملك الظاهر ركن الدنيا والدين وفي الاسفل شعار ورمز الملك "الاسد- الاسكندرية- عام ٦٥٩هـ-العصر المملوكي
(عن:عطية، ٢٠٠٤، ص٩٤)

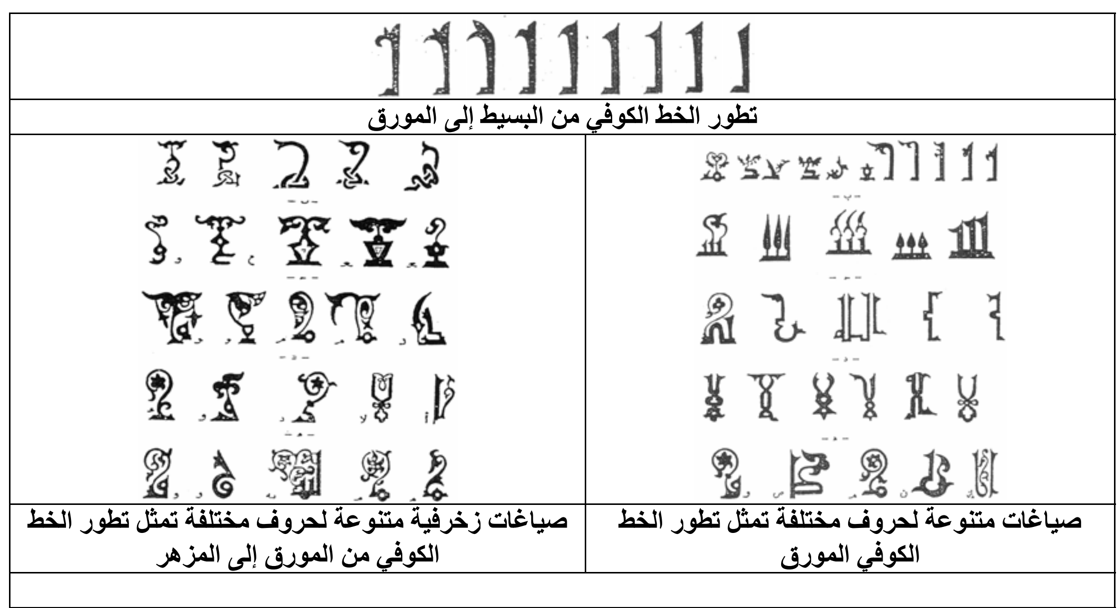


(شكل ٤٧٩أ)
توقيع باسلوب زخرفي في تجويف المحراب وكسوة الشبابيك نصه "عمل عبدالقادر النقاش"-مدرسة قجماس الاسحاقي-مصر-ق١٥م-العصر المملوكي
(عن:عبد الوهاب، ١٩٩٣، ج١، ص٢٦٤)





(شكل ٤٧٩ ب،ج)
ب)اليمين والوسط: اختام مكاييل فخارية تحمل اسماء الصناع بالخط الكوفي القديم. النص المنقوش (اليمين) "صنعه مكن بن كهرمان"، النص المنقوش (الوسط) "صنعه عيسى".
ج) اليسار: صنجة زجاجية تستخدم في ضبط الاوزان بالخط الكوفي القديم، النص "امر اسامة بن زيد بميزان نصف دينار واف
(عن: محمود(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص١٥١،١٤١)



تطور الخط الكوفي من البسيط إلى المورق

صياغات زخرفية متنوعة لحروف مختلفة تمثل تطور الخط الكوفي من المورق إلى المزهر	صياغات متنوعة لحروف مختلفة تمثل تطور الخط الكوفي المورق

(جدول ٤٦)
مساجد القاهرة المختلفة (عن: السيد، ١٩٨٧، ص ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥١)



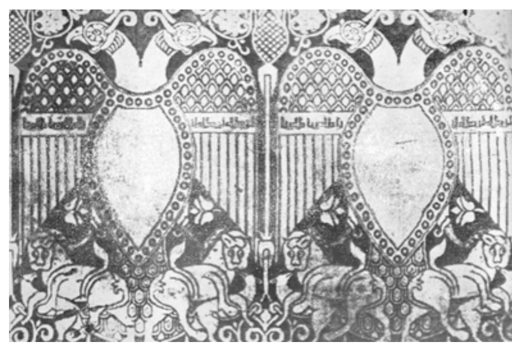
٢) من اليسار: الصف (١)/ كوفي قديم، (٢) كوفي بسيط، (٣) كوفي شرقي، (٤) ثلث، (٥) نسخ، (٦) محقق مطور، (٧) ريحاني، (٨) تعليق	١) من اليمين:الصف (١) ريحاني،(٢-٦) ثلث،(٧) جلي،(٨-٩) ثلث، (١٠) جلي،(١١) ثلث،(١٢) ريحاني، (١٣) ثلث

٣) مجموعة من أنواع الخطوط والكتابات العربية المختلفة

(جدول ٤٧)
مجموعة متنوعة من الصياغات الزخرفية لانواع الخطوط والكتابات العربية المختلفة في الحضارة الإسلامية.
(عن: آبا، ١٩٨٧،ص٢٧٩) و(عن: Hillenbrad, 2002, p59,37)
و(عن:وزيري، ٢٠٠٠، ص١٠٠،٩٩) و(عن:خليفة، ١٨٨٩، ص٢٣٦)





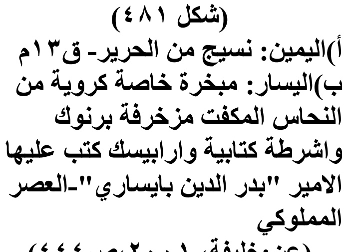


(شكل ٤٨٠)

أ)اليمين:جزء لمشكاة برنك نسر مجنح فوق كاس رمز"سيف الدين الحموي" احد ضباط "قلاوون"-العصر الملوكي
ب)الوسط: نسيج من الديباج مزخرف بجامة بيضاوية مدببة يتوسطها رمز او رنك السلطان وكتابة نصها عز لمولانا السلطان عز نصره مكررة- ق٨هـ-العصر المملوكي
ج)اليسار: نسيج مزخرف برنك النسر ذو الراسين وقد كتب على الاجنحة "بركة كاملة"- صقلية- ق٦هـ-العصر الاندلسي
(Hillenbrand, 1999, p158) و(عن:محمد، ١٩٧٧، ص٢٩٨،٣٤٣،١٩٨،١٧٨)





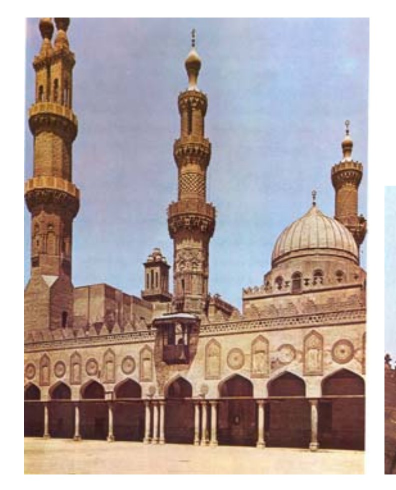


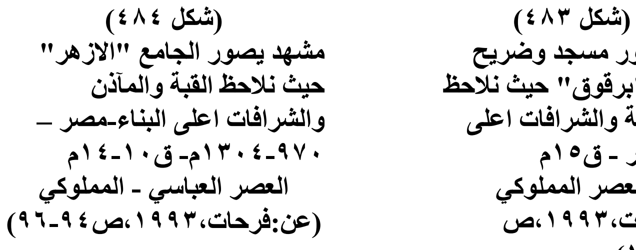
(شكل ٤٨١)

أ)اليمين: نسيج من الحرير- ق١٣م
ب)اليسار: مبخرة خاصة كروية من النحاس المكفت مزخرفة برنوك واشرطة كتابية وارابيسك كتب عليها الامير "بدر الدين بايساري"-العصر المملوكي
(عن:خليفة، ٢٠٠١،ص٤٤٤)
و(عن:وارد، ١٩٩٨،ص١٥٦)
و(عن:هاشم، ١٩٩٨،ص١٠٢)









(شكل ٤٨٢)

مشهد يصور مسجد "السليمانية" نلاحظ المنارات والتعدد والتنوع في اشكال القباب كرمز للجلال والسمو والعظمة-تركيا-١٥٥٠-٥٦م-- ق١٦م
العصر العثماني
(عن:فرحات،١٩٩٣،ص١٢٥،١٢٢)

(شكل ٤٨٣)

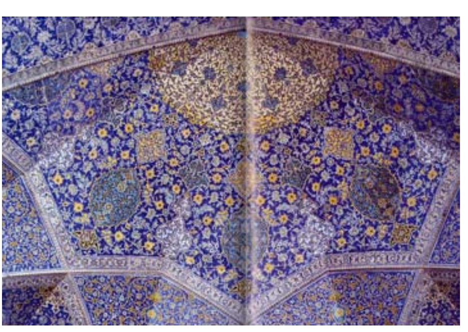
مشهد يصور مسجد وضريح السلطان "برقوق" حيث نلاحظ القبة العالية والشرافات اعلى البناء-مصر - ق١٥م
العصر المملوكي
(عن:فرحات،١٩٩٣،ص ١٠٢،١٠١)

(شكل ٤٨٤)

مشهد يصور الجامع "الازهر" حيث نلاحظ القبة والمآذن والشرافات اعلى البناء-مصر – ٩٧٠-١٣٠٤م- ق١٠-١٤م
العصر العباسي - المملوكي
(عن:فرحات،١٩٩٣،ص٩٤-٩٦)



(شكل ٤٨٥)
تكوين زخرفي قائم على زخرفة "الطبق النجمي"يعكس النظم الشعاعية كاحد البنائيات والقوانين التي تحم الكون-مدخل ضريح شاه "ركن العلم"-مولتان-باكستان- ق١٣م -عهد سلاطين دلهي
(Clevenot & Degeorge,2000, p162:عن)



(شكل ٤٨٦)
تكوين زخرفي من الارابيسك قائم على التكرار المتبادل والمتوالي الممتد والذي يرمز الى الاستمرارية واللانهائية الكونية-قبة مسجد "الشاه" من الداخل-اصفهان-ايران-ق١٧م-العصر الصفوي
(Clevenot & Degeorge, 2000, p40 :عن)



(شكل ٤٨٧)
مخطوطة تصور الحرم النبوي الشريف نلاحظ عنصر النخيل القريب من الطبيعي كرمز ديني يمثل الخير والبركة-ق١٨م-العصر العثماني
(عن:الباشا، ج٤، ١٩٩٩، ص٥٢)

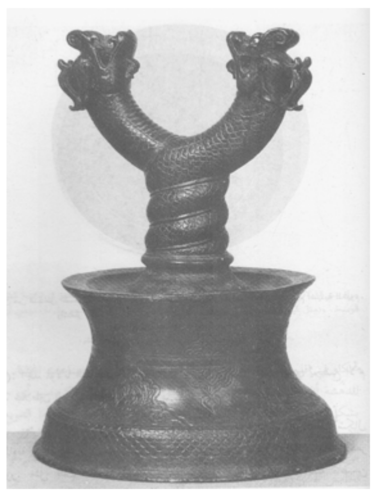




(شكل ٤٨٨)
صياغتين زخرفيتين تمثل رنك السلطان "نور الدين" الشهيد ورمزه الانثيمون-دمشق-العصر المملوكي
(عن:الشيباني،١٩٩٦،ص ١٥٤،١٥٧)



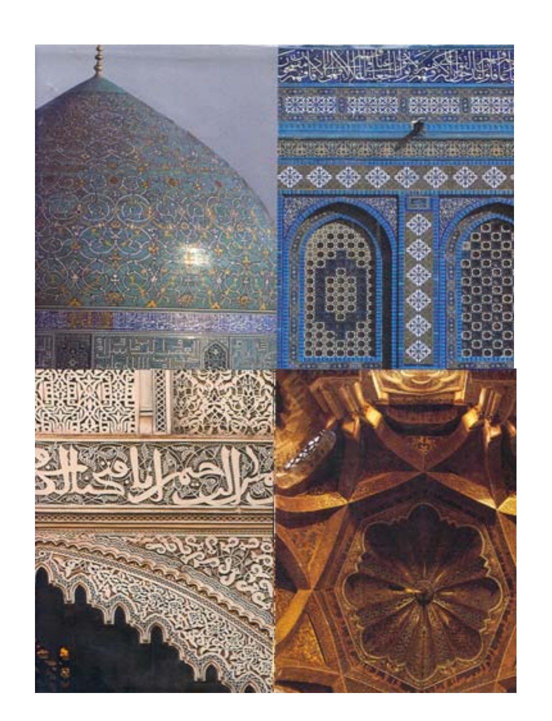
(شكل ٤٨٩)
اناء نحاسي مكفت مزخرف بالروزيت والرموز والكتابات وفق نظم شعاعية رمز الكون والمجد واشعة الشمس- القاهرة او دمشق-٣٤٥/٤٦م-ق١٤م-العصرالمملوكي
(عن:وارد، ١٩٩٨،ص٨)



(شكل ٤٩٠)
شمعدان من البرونز مزين براسي تنين رمز الخسوف القمري والشمسي، فاغرا الفاه مكان وضع الشمعة- خراسان-شمال ايران-التيموريين-ق١٥م-العصر المغولي
(عن:وارد، ١٩٩٨،ص١١٩،١١٨)



(شكل ٤٩١)
مخطوطة تصور السلطان "سليمان الثاني القانوني" وفي حضرته الملك "اردل"نلاحظ التفاصيل الدقيقة والتكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية تزين الخيمة والعرش والسجاد والملابس الفخمة،العمائم الكبيرة البيضاء-مخطوطة "نزهة الاخبار"-ق١٦م-العصر العثماني
(عن:آبا، ١٩٨٧، ص٣٢٩،٣٠٧،٣٠١)



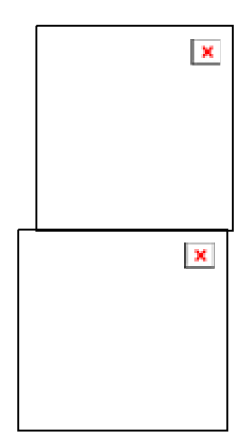
(شكل ٤٩٢)
تكوينات زخرفية متنوعة لزخارف هندسية وارابيسك وكتابات وغيرها وفق نظم مختلفة من التكرار والانشاء والتنوع في الملمس والصياغات والايقاعات الخطية واللونية والتباينات اللونية والمزاوجة بين الخامات وتطويع العناصر وفق التصميم. جميعها تعكس قدرة الفنان ورغبته في الاتقان والدقة والاجادة كرمز للتجميل والتمجيد.
اليمين الاعلى: مسجد قبة الصخرة-ق٧م –ق١٦م-العصر الاموي والعصر العثماني
اليمين الاسفل:قبة المحراب-الجامع "الكبير"-قرطبة-ق١٠م-العصر الاندلسي
اليسار الاعلى:قبة مسجد "الشاه"-اصفهان-ايران-ق١٧م-العصر الصفوي
اليسار الاسفل:واجهة مدرسة "بو انانيه"-مكناس-المغرب-عهد "بنو مرين"-منتصف ق١٤م-العصر الاندلسي
(عن: Clevenot & Degeorge, 2000, the cover, p29,38,78,88)



(شكل ٤٩٣)
جزء تفصيلي من اناء نحاسي مكفت مزخرف بالارابيسك وروزيت والابراج الفلكية ضمن جامات دائرية. الاعلى كوكب "المريخ" كتكوين مزدوج يرمز لبرج "العذراء" واليمين الشمس في برج "الاسد" وكوكب "المريخ" ايضا يمثل محارب يمسك بعقربين رمز برج "العقرب"، واحيانا يرمز له بـ"رجل يحمل سيف". وهناك "الزهرة" ويرمز لها بـ"رجل يحمل الة عود او قيثارة"رمز برج "الميزان"-ايران-الاسرة الالخانية-ق١٤م-العصر المغولي
(عن:وارد، ١٩٩٨،ص١٠٧،١٠٤،١٠٨) و(عن: غالب، ١٤١٧هـ، ص٥١)



(شكل ٤٩٤)
اليمين: صياغة زخرفية مجردة لوحدة الهلال واللاله تزين قفطان ستان للسلطان"سليمان الثالث"-ق١٧م
اليسار:زخرفة الهلال التركي والتاج الايطالي الناتج عن دخول التاثيرات الاوروبية على الطراز العثماني-ق١٦م-العصر العثماني
(عن:التهامي،٢٠٠٣،ص٤٧٧)
و(عن:خليفة،٢٠٠١،ص٤٥٣)



(شكل ٤٩٥)
الاعلى:صنجة زجاجية منقوشة بعبارة "سلمة""سلمة بن رجاء" ولي مصر (١٦١-١٦٢هـ) ورمز يمثل (٣٠)خروبة=(٥,٧٩)جرام
الاسفل:صنجة زجاجية منقوشة"على يدي عبدالجبار بن نصير"مثقال فلس خروبة=(٥,٨٠)جرام. نلاحظ الرمز السابق ورمز النجمة سداسية تتوسط هلالين.
(عن: محمود(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص١٥٤)

١)رنك الملك الظاهر "بيبرس".	٢)رنك الملك المؤيد بن عبدالله المحمودي الظاهري رابع سلاطين المماليك البرجية لمصر والشام-٨١٥هـ النص"عز لمولانا السلطان الملك المؤيد ابو النصر شيخ"	٣) رنك الامير "سيف الدين تنكز"-دمشق
٤) رنك الامير "سيف الدين قوصون" الساقي الناصري-مصر- ق١٤م	٥) رنك "شيخ الخاصكي" الحرس الخاص للسلطان و نائب السلطان المملوكي-دمشق-٨٠٤هـ	٦)رنك الامير"نوروز الحافظي" نائب السلطان المملوكي-دمشق-٨٧١هـ
٧) رنك الامير"سيف الدين تنم" نائب السلطان المملوكي-دمشق-٧٩٥هـ	٨) رنك "صاحب البريد"	٩) رنك "الدودار" "شمس الدين الاخنائي" قاضي القضاة-دمشق
١٠) رنك الامير "قجماس الاسحاقي" تقلد وظائف عدة منها الكتابة وخازندار (الاشراف على خزائن السلطان) وامير عشرة ونائب وامير آخور كبير (المشرف على اسطبلات الخاصة والبريد والهجن)-مصر-ق١٤م	١١) رنك الامير "يونس" نائب السلطان المملوكي-دمشق-٨٢٤هـ	

(جدول ٤٨)

صياغات زخرفية متنوعة لمجموعة من الرنوك الخاصة في الحضارة الإسلامية

(عن:الشهباني،١٩٩٦،ص١٥١-١٦٦)و(عن:عبدالوهاب،١٩٩٣،ج١،ص٢٦٦،١٤٢،١٣٩،١٨٨،١٨٩،٢٦١)

			رمز يعادل (٣٠) خروبة= (٥,٧٩)جرام يمثل هذا الرمز "اللام" القبطية التي اشتقت من "اللام" الاغريقية، ويساوي في الابجدية القبطية (٣٠)		
رمز يعادل (٣٣) خروبة	يمثل هذا الرمز حرف "جاما" = (gamma) (٣)	يمثل هذا الرمز "اللام" القبطية=(٣٠)	رمز يعادل (١١) خروبة=(٢,١٥) جرام	يمثل هذا الرمز حرف القبطي "الفا" (alpha) = (1)	يمثل هذا الرمز الحرف القبطي = (iota) (10)

(جدول ٤٩)

مجموعة من الصياغات لبعض الرموز المستخدمة في المكاييل والاوزان في الحضارة الاسلامية

(عن: محمود(م.ع.ت.ث.ع)، ١٩٩٧، ص١٥٤)

الباب الرابع

القيم الفنية المشتركة والتحليل الفني

<u>الفصل الأول:</u> القيم التشكيلية والصياغات الزخرفية المشتركة بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

- موضوع العمل الفني
- السمات العامة
- السمات الفنية
- العناصر الزخرفية

أولا: الصياغات الزخرفية والقيم التشكيلية المشتركة بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

تمر الحضارات على اختلاف أصولها وهوياتها عبر العصور عادة بأربعة مراحل هي، مرحلة "النشوء أو التكوين "Genesis"، النمو "Growth"، التصدع "Breakdown" وأخيرا مرحلة التفكك "Disintegration". (زكي، ٢٠٠١) ٤٠ وفي ظل هذه المراحل المختلفة تتقابل وتتفاعل الحضارات مع بعضها ضمن سلسلة متعاقبة على أكثر من نطاق وبعد سواء كان فكريا أو فلسفيا أو اجتماعيا أو تشكيليا. وفي ضوء هذا التفاعل والاحتكاك قد تقتبس الحضارة من حضارة أخرى سابقة لها بعض المفردات أو الصياغات الفنية وتتعامل معها وفق رؤاها وطابعها الخاص. وظاهرة الاقتباس هذه لم تنفرد بها حضارة دون أخرى فهي ظاهرة حضارية عالمية ومحلية كانت وستظل عليها الفنون في كل مكان وزمان. فما من فن- كما ذكرنا سابقا- إلا وتأثر بالفنون السابقة عليه أو من فنون الحضارات التي احتك بها وتعامل معها. وكلما زاد الفن قابلية للتأثر والاقتباس كلما دل ذلك على حيويته وقوته والتفاعل والامتزاج لابتكار الجديد وتلقي مصادر فنية جديدة. (بهجت، ٢٠٠٣)١١

من هنا، وبمقارنة ودراسة كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، من خلال ما عرضته الباحثة من دراسة وتصنيف وتحليل لكل من الحضارتين السابقتين من حيث السمات والخصائص والتكوينات والعناصر الزخرفية ووفق ما توصلت اليه الباحثة وعرضته من جداول التصنيف المختلفة، اتضح للباحثة أن هناك أوجه تشابه بين الحضارتين- إلى جانب ما تناولته الباحثة في الفصل السابق لما توصل إليه "الصبحي" من تشابه بين الحضارتين في مفهوم "الرؤية التعددية" كإحدى نظريات فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة"- وذلك في عدد من المجالات، تتمثل في الآتي:

١) موضوع العمل الفني

لقد تناول الفنان في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية عدد من الموضوعات الفنية المختلفة وذلك في صياغة مفرداته وتكويناته الزخرفية المتنوعة. وبمقارنة الموضوعات الفنية المختلفة في كلا الحضارتين، نلاحظ أن هناك تشابه فيما تم تناوله من موضوعات مختلفة ضمن مجموعة من التكوينات الزخرفية المتنوعة، مثل الموضوعات الخاصة بالصيد والافتراس كما في "جدول ٥٠/١-٢". والموضوعات الخاصة بالأعمال اليومية والصناعات كما في "جدول ٥٠/٣-٤". والموضوعات الخاصة بالحفلات أو الاحتفالات ومواسم الأعياد "جدول ٥٠/٥-٦". والموضوعات الخاصة بتصوير المعارك والانتصارات "جدول ٥٠/٧-٨"، بالإضافة إلى الموضوعات الخاصة بتناول الرموز والأبراج الفلكية كما في "جدول ٥٠/٩-١٠". نلاحظ في جميع هذه التكوينات كيف أن فنان كلا الحضارتين قد تناول ذات الموضوع كلا حسب مفهومه وثقافته وبيئته ورؤيته الفنية وما تقوم عليه من نظم بنائية وقوانين منظور خاصة، حيث نلاحظ الاختلاف في صياغة وتوزيع العناصر الزخرفية المختلفة داخل التكوين، والاختلاف في معالجة الموضوع من حيث الخامات والتقنيات والمجال الفني قيد التنفيذ.

٢) السمات العامـة

سبق وان أشارت الباحثة إلى أن هذه السمات تشترك فيها معظم الحضارات السابقة، وتشمل المجالات التالية:

أ- الاستلهام من الطبيعة

تشكل الطبيعة قاعدة ومحورا هاما في تكوين الطابع الفني الخاص لكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية. والتشابه هنا يُدرك في قدرة الفنان في كلا الحضارتين على التفاعل مع بيئته ومع الكون الذي ينتمي إليه من خلال مفهوم الإدراك والاستلهام والتجريب، كلٌ حسب رؤيته الفنية ومنظوره الفكري، وذلك في صياغة مجموعة من المفردات الزخرفية والتكوينات الفنية المتنوعة التي تخضع غالبا للأسلوب التجريدي كما في "جدول ٥١/١-٢"، وأحيانا تصاغ بأسلوب قريب من الطبيعة كما في "جدول ٥١/٣-٤". ويتضح الاستلهام من الطبيعة أيضا في كل من "شكل

٢٦١/١٣٥/١١٥/١١٢/١٠٧" ويمثـل تكوينـات زخرفيـة مختلفـة فـي الحضـارة المصـرية القديمـة، و"شكل ٢٨٥/٢٩٦أ/٢٤١/٣٧٠/٣٧٢" ويمثل تكوينات زخرفية مختلفة في الحضارة الإسلامية.

ب- الاعتقاد الديني والعقيدة الدينية

يتضح وجه التشابه هنا في أن كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية قد قامت على فلسفة دينية خاصة بها. وحيث أن "التفكير الفلسفي يعمل على تشكيل سمات ومقومات الفرد" كما يذكر "زكي نجيب محمود" (احمد، ١٩٨٥)٣٦ ، فقد غدت الفلسفة الدينية عاملا ومحركا هاما في في توجيه ونشأة الاتجاه الفني لكل من الحضارتين "جدول ٥١/١-٢". ففي حين تفاعل الفنان المصري القديم مع بيته التي شكلت التصورات والمعتقدات الفكرية والتي ينحصر مضمونها في فكرة "البعث والخلود" من خلال مجموعة من الكائنات الأسطورية لها القدرة والسيطرة على الكون وتسيير الحياة، والتي بدورها انعكست على العمل الفني في مختلف المجالات حيث التكوينات والصياغات الفنية المستمدة من مضمون هذه الفلسفة من التجريد والتحوير إلى الموضوعات التي تتناول البعث وحياة الخلود والحساب وغيرها كما في الأشكال السابقة "شكل ٤٩/٥٠/٦٣/٨٧/١٢١ب/١٢٧"، نجد ان الفنان في الحضارة الإسلامية التزم بعقيدة دينية قوامها الإيمان بوحدانية الله والتي كان لها الأثر البالغ في بلورة البعد التشكيلي لحضارته والذي انعكس على مظاهر ومجالات عدة في الفن الإسلامي من الرغبة في الإتقان والإجادة إلى الاستمرارية واللانهائية والتجريد وغيرها، ويتضح ذلك في الأعمال الفنية السابقة "شكل ٣٠٨/٣١٤/٣٢٧/٣٦٦/٣٨٣ج "

ج- فن جماعي

إذا كان النتاج الفني للحضارة المصرية القديمة يتسم بملامح فنية تختلف في ظاهرها عن الملامح الفنية للحضارة الإسلامية، فان هذا النتاج الفني في كلا الحضارتين ما هو إلا إنتاج تشكيلي قائم على العمل الجماعي وليس الفردي. وينعكس التشابه هنا من خلال تضافر وتفاعل القائمين على العمل الفني في كل حضارة- من فنانين ونحاتين وصناع ومصممين ومشرفين كل حسب اختصاصه- ككيان جماعي تتعايش فيه الشخصية الفردية على اختلاف أبعادها الفكرية ورؤاها الفنية، وفق تخطيط مدروس ومسبق تحكمه مجموعة من العوامل والقوانين الخاصة بكل حضارة، مما يشكل الطابع الفني المميز لكل منهما. ويتجلى ذلك في "جدول ٥١/٧-٨".

٣) السمات الفنيـة

سبق وان أشارت الباحثة إلى أن هذه السمات قد تشترك بعضها في معظم الحضارات السابقة، وتشمل المجالات التالية:

أ- التكوين

تتمثل أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية في بعض الأسس البنائية التي تحكم التكوين – وذلك في مجال التصوير- والتي تتحدد من خلال عدة عوامل كموضوع العمل وتسلسل الأحداث ومكانة العناصر المستخدمة. استخدم الفنان في كلا الحضارتين نظام توزيع العناصر وتنظيمها على سطح العمل الفني في مستوى أو صف واحد "جدول ٥٢/١-٢" أو في عدة صفوف أفقية كما في "جدول ٥٢/٣-٤" أو عدة صفوف تجمع بين الوضع الأفقي والرأسي كما في "جدول ٥٢/٥-٦". كما استخدم الفنان في كلا الحضارتين في تكويناته الفنية المختلفة كل من التكوين الدائري "جدول ٥٢/٧-٨"، والتكوين المربع كما في "شكل ٧٥أ/١٢٤" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل٢٩٦أ/ ٣٢٦أ" بالنسبة للحضارة الإسلامية، والتكوين المثلث الشكل "جدول ٥٢/٩-١٠"، وأيضا التكوين المستطيل كما في "شكل ٤٤/١٣٥" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٢٩٠/٣٣٤" بالنسبة للحضارة الإسلامية.

ب- قانون المنظور

عمد كل من فنان الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية إلى عدم الأخذ بقواعد المنظور في صياغة تكويناته الفنية، حيث اعتمد على أسلوب التسطيح "جدول ٥١" وأسلوب تقسيم السطح من

خلال مجموعة من الخطوط والمحاور والعلاقات الإنشائية، وفق مساقط أفقية أو رأسية أو كلاهما كما فـي "جـدول ٥٢/١١-١٢" وفـي "شـكل ١٠٤أ/١١٢" بالنسـبة للحضـارة المصـرية القديمـة و"شـكل ٣١٩/٣٣٧ب" بالنسبة للحضارة الإسلامية. كما ظهر استخدام أسلوب الظلال اللونية المختلفة في كل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، وذلك لإحداث التجسيم وإظهار العمق كما في "جدول ٥٢/١٣-١٤" وفي "شكل ٩١" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٤٢ب" بالنسبة للحضارة الإسلامية.

ج- النظام الهندسي في بناء العمل

يتمثل وجه التشابه هنا بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية في اعتماد كل منهما على مجموعة من الأسس والقوانين الهندسية القائمة على حسابات هندسية ورياضية خاصة، والتي تحكم بناء العمل الفني في كليهما. فنلاحظ تطبيق الفنان في كلا الحضارتين لأحد قوانين النسب والمتمثل في قاعدة "النسبة الذهبية" وذلك من خلال المستطيل ذو النسبة الذهبية كما في "جدول ٥٢/١٥-١٦". كذلك استخدم الفنان في كلا الحضارتين نظام الشبكيات في صياغة تكويناته الزخرفية والفنية والمتمثل في الشبكية المربعة العمودية كما في "جدول ٥٢/١٧-١٨" و الشبكية المربعة المائلة كما في "شكل ١٢٣/١٦٢أ" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٤١١" بالنسبة للحضارة الإسلامية. والشبكية المثلثة "شكل ١١٦الاسفل" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٥٣ج/٣٧٦أ" بالنسبة للحضارة الإسلامية. والمستطيلة ويتضح في "شكل ٢٠٩" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٧٣أ،د/٣٧٥" بالنسبة للحضارة الإسلامية.

د- التجريد والتحوير

عمد الفنان في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية على استخدام الاتجاه التجريدي والرمزي في صياغة معظم عناصره الزخرفية وتكويناته الفنية، كلٌّ حسب مفهومه الفلسفي ورؤيته الفنية، حيث ساعدت- كما ذكرنا– العقيدة والاعتقاد الديني على بلورة الطابع الفني الخاص بكل حضارة. والتجريد في كلا الحضارتين تحكمه نظم بنائية وتكرارية تقوم على مقاييس وقوانين حسابية تعبر عن نظم بناء وجوهر الكون، كما وقد ساعد هذا الاتجاه التجريدي على تنوع الصياغات الزخرفية في الحضارتين وبالتالي تنوع التشكيلات الزخرفية، كما يتضح في كل من "جدول ٥٠" و"جدول ٥١/١-٢، ٥-٨" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

هـ- نظام التكرار والنظم الإنشائية

يتحدد وجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية هنا، في ان الفنان فيهما قد عمل على تحليل وإدراك ما في الطبيعة من مكونات وما يحكمها من نسق ونظم بنائية وظواهر كونية وقوانين رياضية. وقد انعكس ذلك على البناء والتركيب الهندسي لمختلف الصياغات والعناصر والتكوينات الفنية بما يقوم عليه من نظم تكرارية وعلاقات إنشائية. فنلاحظ قدرة الفنان في كلا الحضارتين على استثمار مدركاته الحسية وخبراته البصرية وفق رؤى فلسفية وتشكيلية خاصة بكل حضارة، وذلك في صياغة مجموعة من التكوينات الزخرفية المتنوعة القائمة على كل من، التكرار البسيط ، التكرار المتبادل، التكرار العكسي، التكرار القائم على النظم الشعاعية "جدول ٥٢/١٩-٢٨" و التكرار المتساقط والتكرار الحر كما في "شكل ١١٦-أسفل" و"شكل ١٣٠" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٧٦أ-أعلى" و"شكل ٣٢٤ب" بالنسبة للحضارة الإسلامية. بالإضافة إلى التشابك والتضافر والتقاطع "جدول ٥٢/٣٠-٣١" والتماثل المحوري الجزئي والتراكب الجزئي كما في "شكل ١١٩" و"شكل ١٢١ب" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٦٥أ،ب" بالنسبة للحضارة الإسلامية.

و- القيم الجمالية

تتضح قدرة الفنان في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية على ابتكار العديد من الصياغات والتكوينات الزخرفية المختلفة وفق مجموعة من النظم التكرارية والإنشائية المختلفة،

وقد ساهم ذلك الابتكار والتطبيق الجيد لمجموع النظم في تحقيق مجموعة من القيم الجمالية داخل النتاج الفني في كلا الحضارتين، من قيم حركية وتنوع وإيقاعات خطية ولونية واتزان ووحدة كما في "شكل ٤٤/٦٤/٨٧/١٣٠/١٤١/١٦٥/١٧٥ب" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٢٨٤/٣٠١د/٣١٨/٣٢٩/٣٣٧/٣٤٠/٣٧٦/٣٥٠/٣٧٧" بالنسبة للحضارة الإسلامية.

ز- الألوان ومدلولاتها وتحديد العناصر الزخرفية

تعتبر الألوان أقوى ما يمكن التعبير به عن معنى أو رمز أو دلالة، فلكل لون معناه ودلالته الرمزية الخاصة، والتي قد تتفق وقد تتباين من شعب إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى. وبغض النظر عن المصادر والأساليب التقنية المستخدمة في استخلاص وتكوين الألوان، إلا أن أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية تتحدد من خلال استخدام الفنان فيهما لمجموعة الألوان الأساسية والثانوية والمحايدة كما في "شكل١٩٥ب/١٩٩/٢١٥/٢٢٨/٢٣٤ج" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٩٦ب/٤٢٤/٤٤٨/٤٤٩/٤٥١ب" بالنسبة للحضارة الإسلامية. كذلك استخدام بعض الدرجات اللونية والتباين في المجموعات اللونية كما في "شكل ٢١٥/٢٥٩ب/٢٦٧/٢٨٢" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣٨٣ج/٤٢٤/٤٤٥/٤٤٣أ/٤٥٠/٤٥٣" بالنسبة للحضارة الإسلامية. كذلك تتشابه الحضارتين في بعض استخدامات وتوظيف الألوان، كاستخدام اللون الأسود في التلوين وتحديد العناصر الزخرفية كما في "شكل ٤٥ب/١٩٥أ" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل٣٤١/٤٢٤" بالنسبة للحضارة الإسلامية. وأيضا استخدام اللون الذهبي والأحجار الكريمة وطلاءات المينا كقيم لونية في زخرفة العديد من التكوينات الفنية في مختلف المجالات كما في "شكل ١٩٨ب/٢٧٠ب/٢٨٢" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٣١٢/٣٨٥/٣٨٦/٤٣٦/٤٥١أ" بالنسبة للحضارة الإسلامية. كما تتشابه الحضارتين أيضا في المدلولات الرمزية لبعض القيم اللونية كما في اللون الأبيض (النقاء والأصالة والسعادة- النور والطهارة والفرح) والأحمر (النصر- دماء الشهداء) والأصفر (النور- النور) والأخضر (الحياة الأبدية وازدهار الحياة- الأمل والحياة والجنة والأبدية).

٤)العناصر الزخرفية

"تعتبر الفنون الزخرفية من أكثر المجالات تعرضا للتأثير والتأثر ومن أهم القرائن التي يمكن من خلالها تبين معالم التأثيرات الفنية بين الحضارات"، (بهجت، ٢٠٠٣)٢٣ بما تحويه من عناصر ووحدات وتكوينات زخرفية، وبما تعكسه من نظم هندسية وبنائية وقيم تشكيلية وجمالية. وتتسم كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية بميلهما إلى الاتجاه أو الطابع الزخرفي. وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين التكوينات والعناصر الزخرفية وما تعكسه من طابع فني خاص في كل من الحضارتين، إلا أن هناك أوجه تشابه في كلا الحضارتين في بعض العناصر الزخرفية والتي تشمل الآتي:

أ- العناصر الزخرفية الهندسية

ارتأت الباحثة أن يتم إيضاح التشابه في العناصر الهندسية بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال التكوينات الزخرفية الهندسية، حيث لا شك في أن الفنان في كلا الحضارتين استخدم النقط والخطوط بأنواعها والأشكال بأنواعها في صياغة معظم أعماله الفنية. وعليه تتحدد أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية هنا في استخدام الفنان في كلا الحضارتين مجموعة من التكوينات الزخرفية القائمة على كل من، التقسيمات الراسية والتبادلات اللونية، الخطوط المتقاطعة، الخطوط المنكسرة الأفقية والراسية، الأشكال الهندسية، الشبكيات القائمة على الخطوط المنكسرة، الشبكيات القائمة على الدوائر المتقاطعة، زخرفة "الجدائل" من خلال تضافر الخطوط المستقيمة أو المنحنية، نظام الوزرة وزخرفة المصلبات ويتضح ذلك في "جدول ٥٣/١-٣٦".

ب- العناصر الزخرفية النباتية

تختلف مفردات الزخارف النباتية في الحضارة المصرية القديمة عن مثيلاتها في الحضارة الإسلامية اختلافا كبيرا، رغم استخدام الفنان في كلا الحضارتين بشكل عام لذات أنواع الزهور من

لوتس وروزيت وأنثيمون، والأشجار كالنخيل والفواكه كالعنب وغيرها. إلا أن هناك أوجه تشابه بين الحضارتين في هذا المجال تتلخص في كل من، استخدام الفنان في الحضارة الإسلامية لعنصر اللوتس وفق صياغات وتكوينات زخرفية قائمة على نظم بنائية وهيئات مشابهة للنظم البنائية الخاصة بعنصر اللوتس الزخرفي في الحضارة المصرية القديمة "جدول ٥٤/١-٦". كذلك تتشابه بعض الصياغات الزخرفية التي ابتكرها الفنان في كلا الحضارتين لعنصر الروزيت سواء وفق أسلوب زخرفي قريب من الطبيعة أو أسلوب زخرفي مجرد ويتضح ذلك في "جدول ٥٤/٧-٣٢". كما وتتشابه وحدة الانثيمون الزخرفية في الحضارة الإسلامية مع بعض الصياغات الزخرفية للأنثيمون في الحضارة المصرية القديمة كما في "جدول ٥٤/٣٣-٣٦" بالإضافة إلى تشابه إحدى الصياغات الزخرفية لعنصر الكأس أو المراوح النخيلية الثلاثية البتلات في الحضارة الإسلامية في هيئتها وبناءها مع إحدى صياغات وحدة الأنثيمون الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة "جدول ٥٤/٣٨-٣٩". وهناك عنصر النخيل الذي يتشابه في صياغاته التجريدية والقريبة من الطبيعة ونظامه البنائي في كلا الحضارتين كما في "جدول ٥٤/٤٠-٤٧".

ج- الكتابات

على الرغم من الاختلاف الجذري والشاسع بين الكتابات الهيروغليفية والكتابات العربية في الشكل والصياغة وقواعد البناء والمضمون أو الدلالالة التعبيرية، إلا أن الباحثة تعتقد في أن وجه التشابه هنا بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية يخضع لعامل البعد التشكيلي للكتابات، والذي يظهر في قدرة الفنان على توظيف الكتابة واللغة المقروؤة ومعالجتها وتطويعها كمفردات تشكيلية وذلك ضمن تكوينات زخرفية متعددة تعكس قيما جمالية عالية ويتضح ذلك في "جدول ٥٥/١-٢" و"شكل ٢٥٩أ" بالنسبة للحضارة المصرية القديمة و"شكل ٤٦٩/٤٧٣" بالنسبة للحضارة الإسلامية..

د- الرموز

استطاع الفنان في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية تجسيد فكره وخياله وفق فلسفته الخاصة وترجمت ذلك من خلال مجموعة من الرموز والمفردات الخاصة والتي تتجه في بعض الأحيان إلى الصيغة الخرافية. وتتلخص أوجه التشابه هنا بين الحضارتين من خلال تشابه بعض الرموز، حيث استخدام الفنان في الحضارة الإسلامية النسر وهو ناشرا جناحيه في زخرفة "الرنوك" كرمز "القوة"، وهو بذلك يشبه إحدى صياغات "حورس" رمز "الشمس والحماية" في الحضارة المصرية القديمة "جدول ٥٦/١-٢". كما تتشابه بعض العلامات والرموز والدلالات، حيث استخدام الفنان في الحضارة الإسلامية رنك "الدودار" رمز "الكاتب" عبارة عن داوة أقلام، وهي مشابهة في تكوينها ومفرداتها إلى العلامة الهيروغليفية "سش" رمز كلمة "يكتب" المكونة من دواة أقلام "جدول ٥٦/٣-٤". كذلك هناك تشابه في الفكر والرؤية الفنية من خلال استخدام النظام البنائي الشعاعي في التعبير عن الشمس، حيث استخدام الفنان في الحضارة الإسلامية الكتابات وفق النظام الشعاعي رمز "الشمس والمجد"، وهو بذلك يشبه إحدى صياغات "آتون" رمز "الشمس والحماية" في الحضارة المصرية القديمة "جدول ٥٦/٥-٦".

مما سبق، نستطيع أن ندرك أنه على الرغم من أن هناك اختلافات كبيرة وكثيرة في الإنتاج الفني بين الحضارتين إلا أن هناك بعض العناصر والأساليب الزخرفية والتكوينات والنظم البنائية وحتى الوظيفة الجمالية في الفن الإسلامي كان لها أصول مشابهة في مثيلاتها في الفن المصري القديم. فمعظم فنون الحضارات لها جذور مرتبطة ببعضها البعض "والزخارف في الفن أشبه بالبلورات في الطبيعة، وان المصريين هم أول من طور الفن الزخرفي وكانوا في الوقت نفسه على درجة عالية من الأصالة والقدرة الإبداعية في مجال الرياضيات وبلغ فنهم الزخرفي المبكر جدا من الكمال ما جعل لكل الأشكال الزخرفية التالية جذورا يمكن الرجوع إليها". (فيشر، ٢٠٠٢)٧٦
كما نستطيع أن ندرك كيف أن كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية تعكس الجوهر والفلسفة الخاصة بها بصورة عالية. وان هذا الجوهر لا يتلاقى بين الحضارة المصرية والحضارة الإسلامية، ولكن الموضوعات والسمات العامة والقيم الجمالية والعناصر الزخرفية من الممكن أن

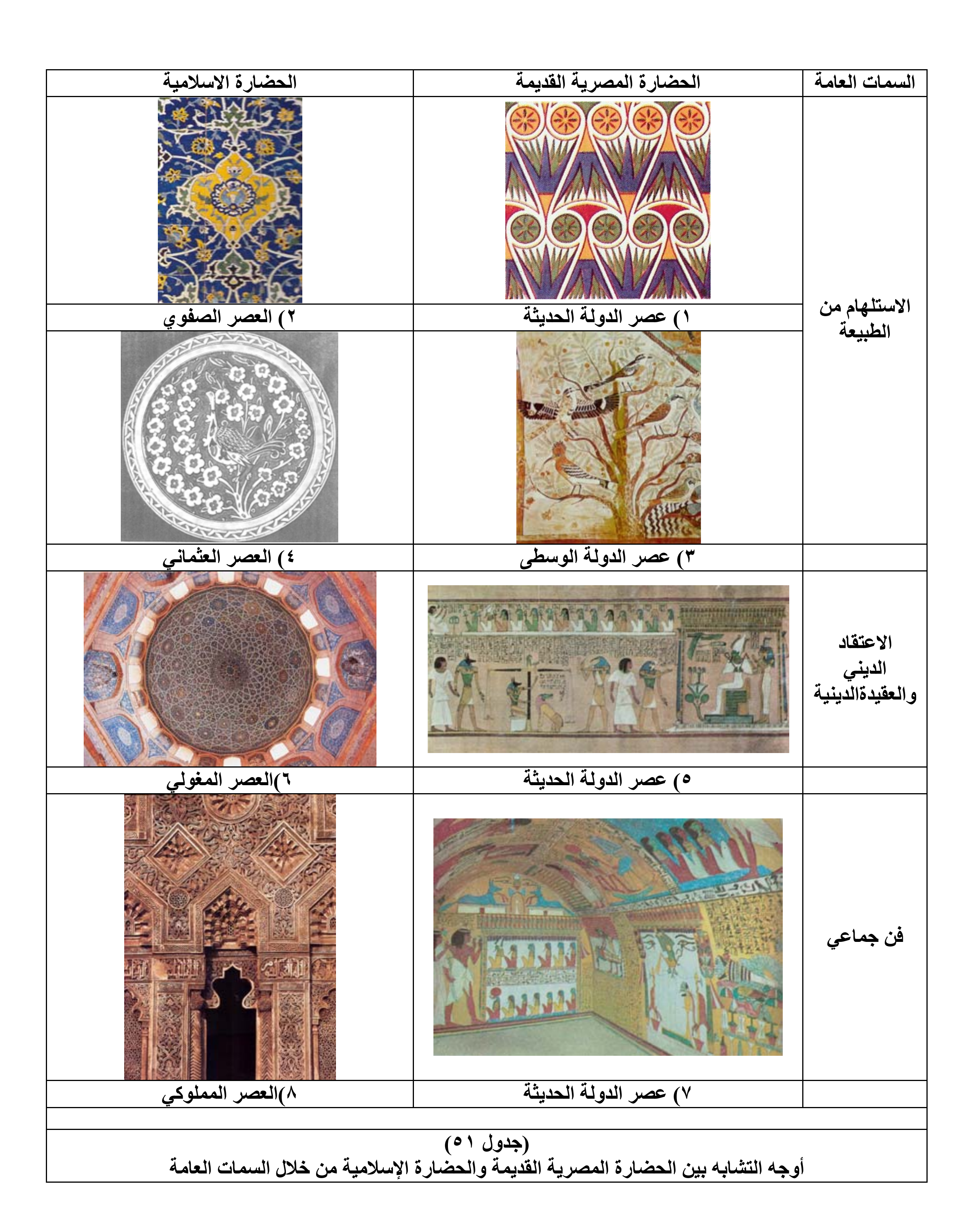
تتلاقى. فالثقافة والفنون في أي حضارة هي نتاج الفكر الإنساني في المقام الأول، والفكر الإنساني- كمجموعة من الخبرات المختلفة المتفاعلة- على الرغم من انه يتميز غالبا بالفرادة والأصالة إلا انه قد يتشابه ويلتقي في بعض الجوانب المختلفة. من هنا، ومتى ما تحددت أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية على مختلف القطاعات والمجالات والظواهر المتنوعة، فان ذلك بطبيعة الحال يعكس ما تختلف به وما تتميز به كل من الحضارتين.

وعليه، وفي ضوء ما توصلت إليه الباحثة من استنتاجات تؤكد على وجود علاقة ورابطة تفاعل بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، فان الباحثة سوف تقوم بدراسة ووصف وتحليل مجموعة من الأعمال الفنية الخاصة بكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، وذلك للوقوف على العناصر الزخرفية والنظم البنائية والقيم الجمالية والاستفادة منها- إلى جانب ما توصلت إليه الباحثة من تصنيفات وصياغات زخرفية سابقة- في تحديد وابتكار ما سوف تتناوله الباحثة في التجربة العملية من مفردات زخرفية وشبكيات بنائية خاصة بالحضارتين ضمن المدخلات التجريبية الخاصة بالتجربة، لاستحداث تصميمات زخرفية مبتكرة تجمع بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة.

موضوع العمل الفني	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية
الصيد		
	١)عصر الدولة الحديثة	٢)العصر الاموي
الأعمال اليومية والصناعات		
	٣)عصر الدولة الحديثة	٤)العصر المغولي
الحفلات ومواسم الأعياد		
	٥)بدون تاريخ	٦)العصر العثماني
المعارك والانتصارات		
	٧)عصر الدولة الحديثة	٨)العصر العثماني
الرموز والابراج الفلكية		
	٩)عصر الدولة الحديثة	١٠)

(جدول ٥٠)

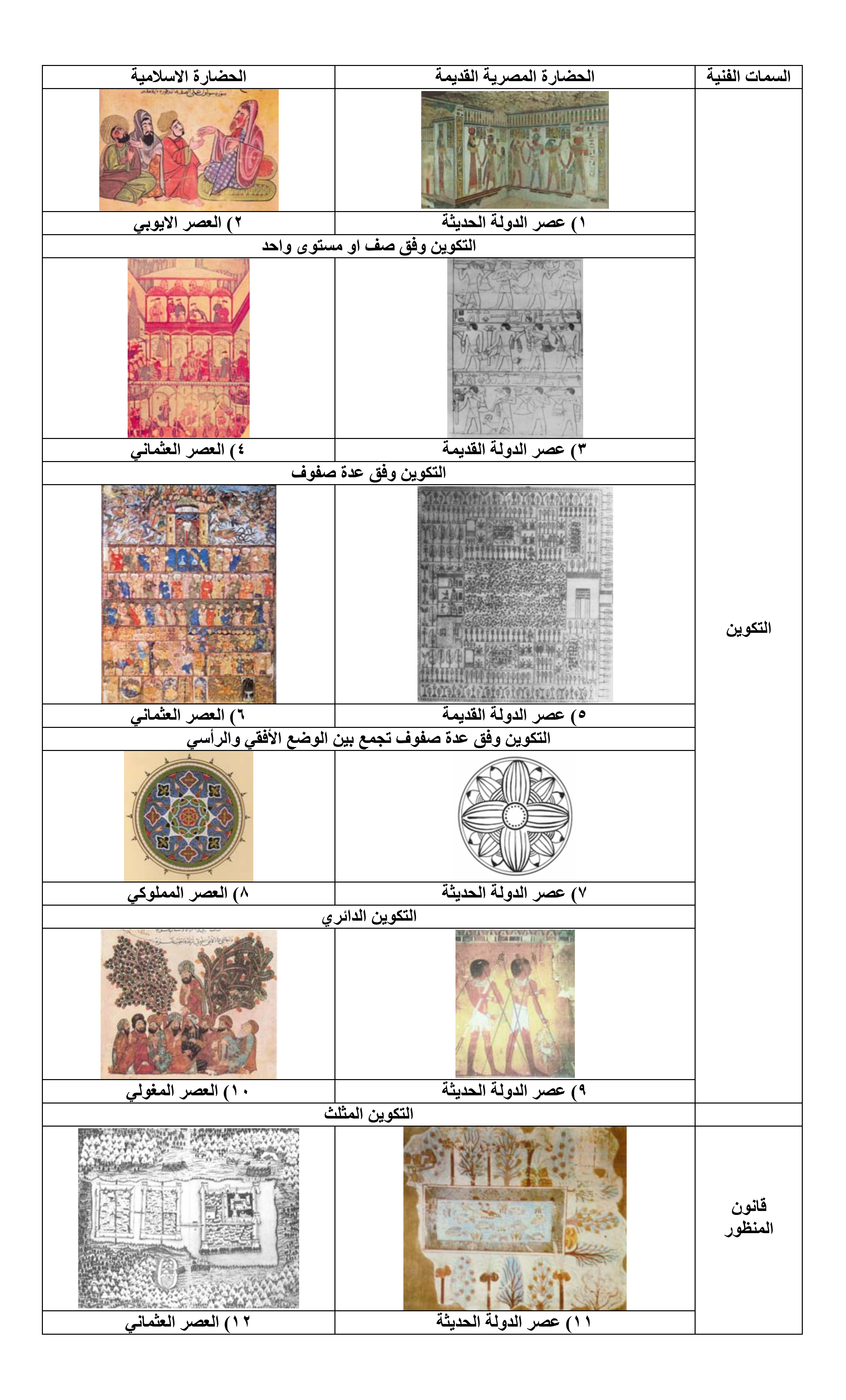
اوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال موضوع العمل الفني



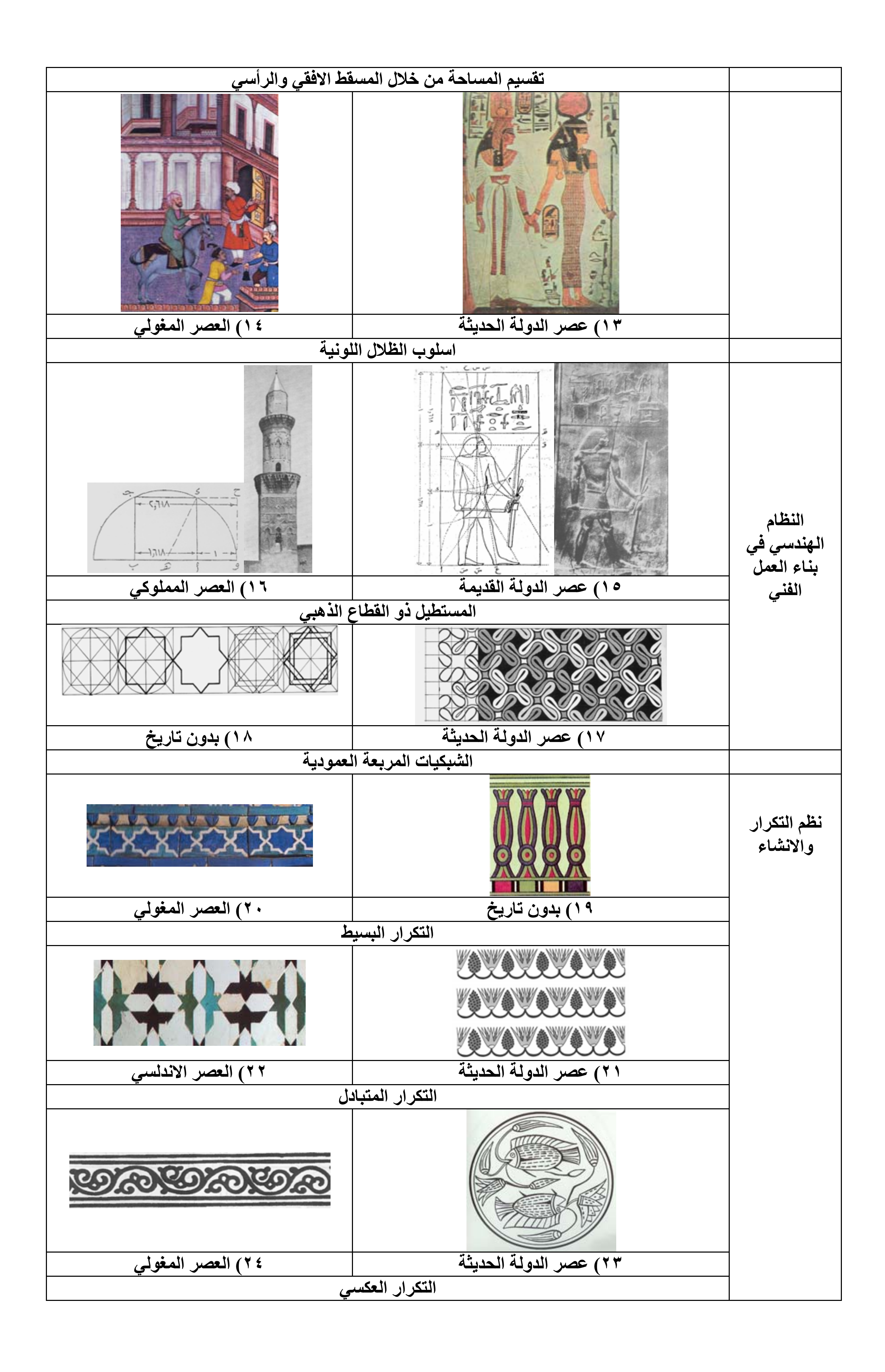
السمات العامة	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الاسلامية
الاستلهام من الطبيعة	١) عصر الدولة الحديثة	٢) العصر الصفوي
	٣) عصر الدولة الوسطى	٤) العصر العثماني
الاعتقاد الديني والعقيدةالدينية	٥) عصر الدولة الحديثة	٦)العصر المغولي
فن جماعي	٧) عصر الدولة الحديثة	٨)العصر المملوكي

(جدول ٥١)

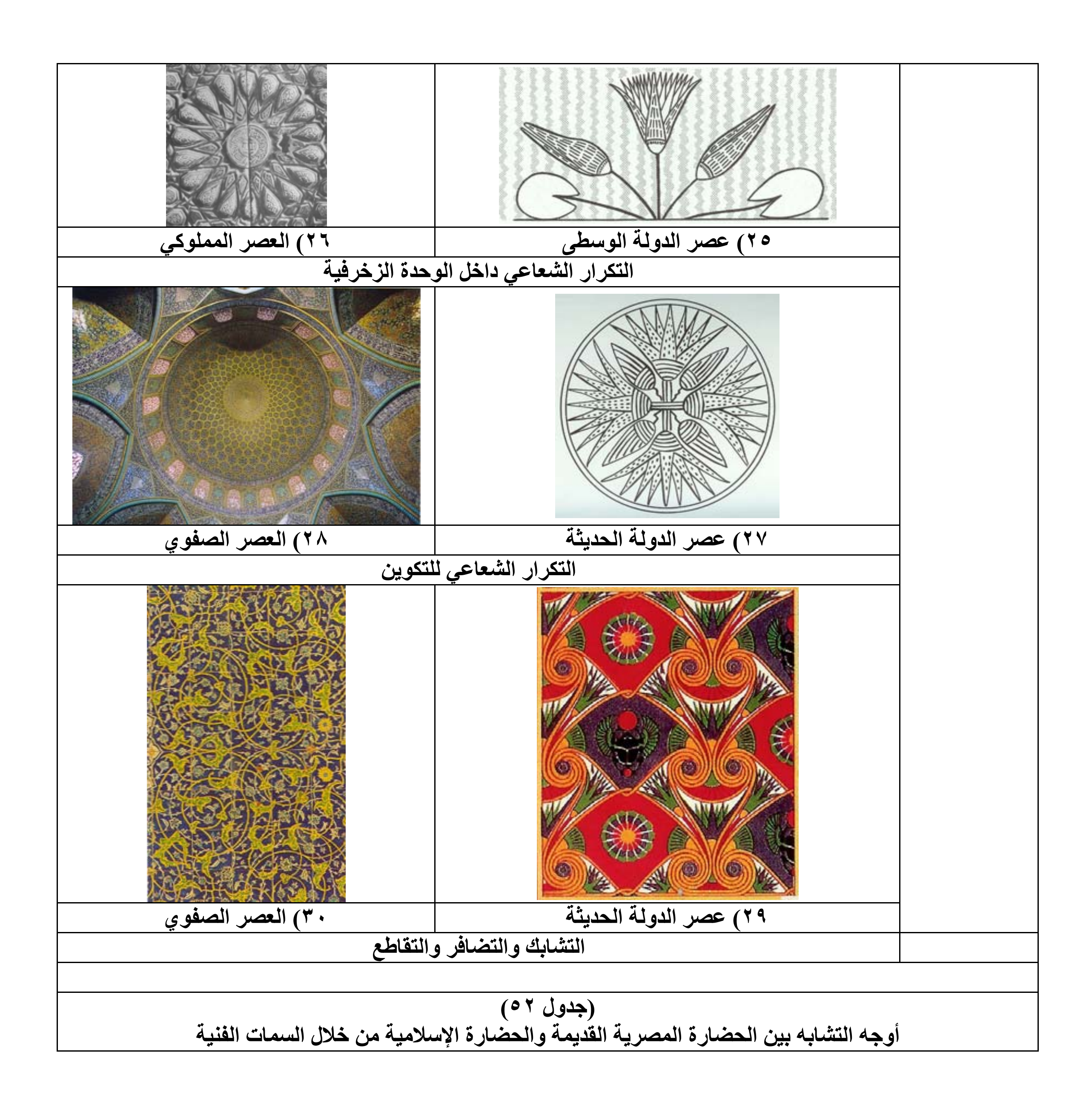
أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال السمات العامة



السمات الفنية	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الاسلامية
التكوين		
	١) عصر الدولة الحديثة	٢) العصر الايوبي
	التكوين وفق صف او مستوى واحد	
	٣) عصر الدولة القديمة	٤) العصر العثماني
	التكوين وفق عدة صفوف	
	٥) عصر الدولة القديمة	٦) العصر العثماني
	التكوين وفق عدة صفوف تجمع بين الوضع الأفقي والرأسي	
	٧) عصر الدولة الحديثة	٨) العصر المملوكي
	التكوين الدائري	
	٩) عصر الدولة الحديثة	١٠) العصر المغولي
	التكوين المثلث	
قانون المنظور		
	١١) عصر الدولة الحديثة	١٢) العصر العثماني



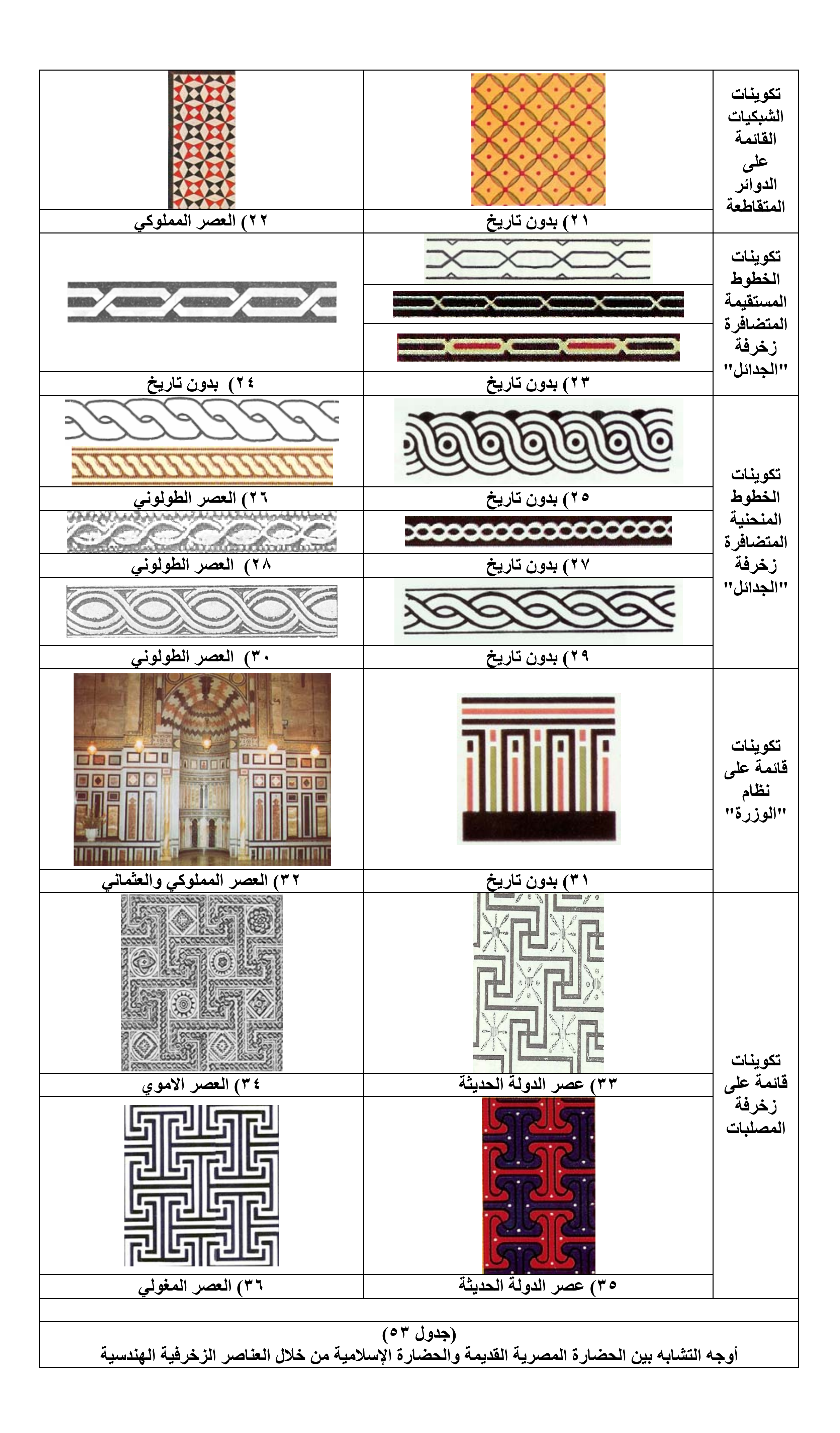
	تقسيم المساحة من خلال المسقط الافقي والرأسي	
	١٣) عصر الدولة الحديثة	١٤) العصر المغولي
	اسلوب الظلال اللونية	
النظام الهندسي في بناء العمل الفني	١٥) عصر الدولة القديمة	١٦) العصر المملوكي
	المستطيل ذو القطاع الذهبي	
	١٧) عصر الدولة الحديثة	١٨) بدون تاريخ
	الشبكيات المربعة العمودية	
نظم التكرار والانشاء	١٩) بدون تاريخ	٢٠) العصر المغولي
	التكرار البسيط	
	٢١) عصر الدولة الحديثة	٢٢) العصر الاندلسي
	التكرار المتبادل	
	٢٣) عصر الدولة الحديثة	٢٤) العصر المغولي
	التكرار العكسي	



٢٥) عصر الدولة الوسطى	٢٦) العصر المملوكي
التكرار الشعاعي داخل الوحدة الزخرفية	
٢٧) عصر الدولة الحديثة	٢٨) العصر الصفوي
التكرار الشعاعي للتكوين	
٢٩) عصر الدولة الحديثة	٣٠) العصر الصفوي
التشابك والتضافر والتقاطع	

(جدول ٥٢)
أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال السمات الفنية

العناصر الزخرفية الهندسية	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية
تكوينات التقسيمات والتبادلات اللونية	١) بدون تاريخ	٢) العصر العثماني
تكوينات الخطوط المتقاطعة	٣) عصر الاسرات المبكرة	٤) العصر الهندي
	٥) بدون تاريخ	٦) العصر الهندي
	٧) عصر الاسرات المبكرة	٨) العصر الاندلسي
تكوينات الخطوط المنكسرة الافقية والراسية	٩) عصر الدولة الحديثة	١٠) العصر الهندي
	١١) بدون تاريخ	١٢) العصر المملوكي
	١٣) عصر الاسرات المبكرة	١٤) العصر المملوكي
	١٥) بدون تاريخ	١٦) العصر العثماني
تكوينات الاشكال الهندسية	١٧) بدون تاريخ	١٨) العصر الهندي
تكوينات الشبكيات القائمة على الخطوط المنكسرة	١٩) بدون تاريخ	٢٠) العصر الاموي



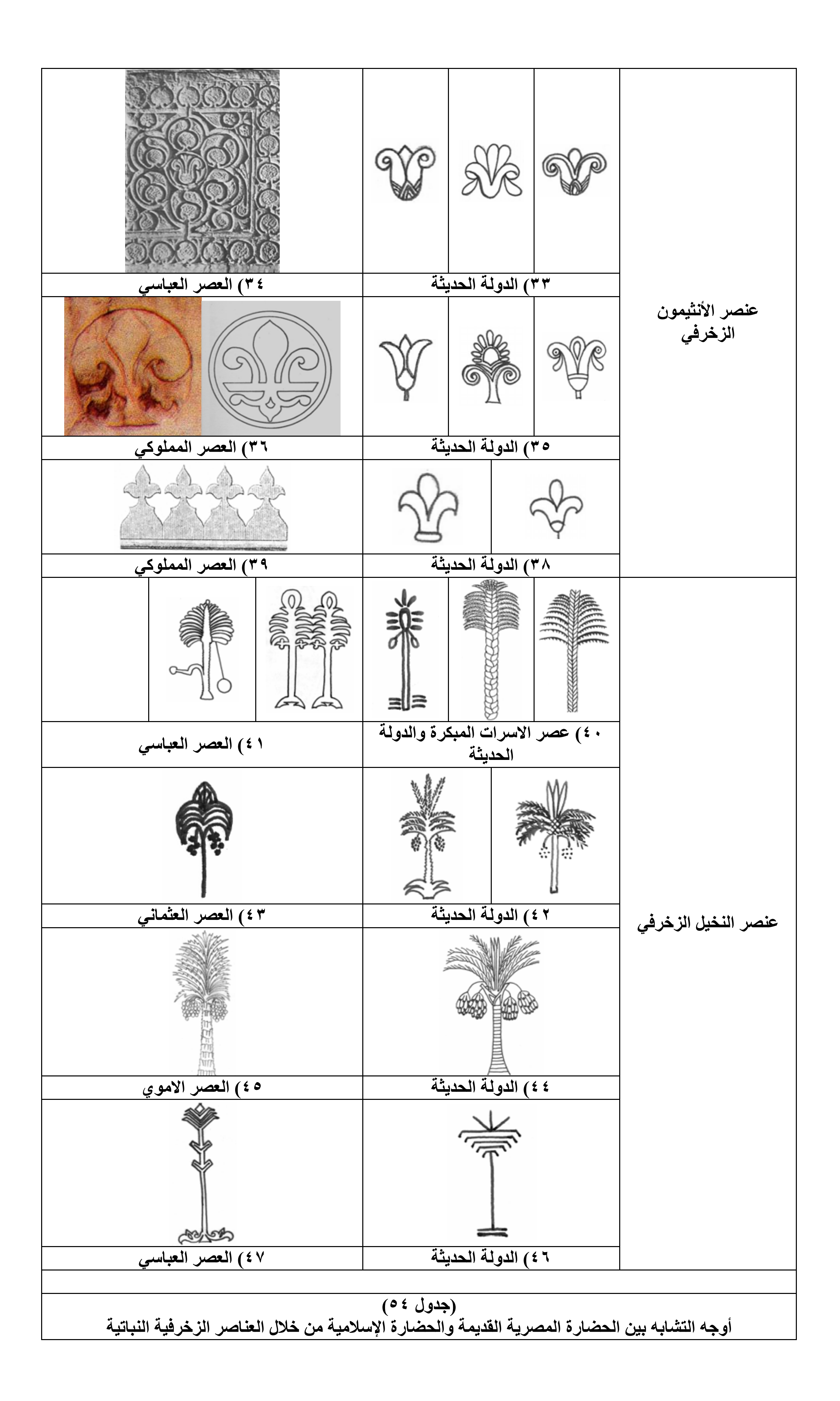
تكوينات الشبكيات القائمة على الدوائر المتقاطعة	٢١) بدون تاريخ	٢٢) العصر المملوكي
تكوينات الخطوط المستقيمة المتضافرة زخرفة "الجدائل"	٢٣) بدون تاريخ	٢٤) بدون تاريخ
تكوينات الخطوط المنحنية المتضافرة زخرفة "الجدائل"	٢٥) بدون تاريخ	٢٦) العصر الطولوني
	٢٧) بدون تاريخ	٢٨) العصر الطولوني
	٢٩) بدون تاريخ	٣٠) العصر الطولوني
تكوينات قائمة على نظام "الوزرة"	٣١) بدون تاريخ	٣٢) العصر المملوكي والعثماني
تكوينات قائمة على زخرفة المصلبات	٣٣) عصر الدولة الحديثة	٣٤) العصر الاموي
	٣٥) عصر الدولة الحديثة	٣٦) العصر المغولي

(جدول ٥٣)

أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال العناصر الزخرفية الهندسية

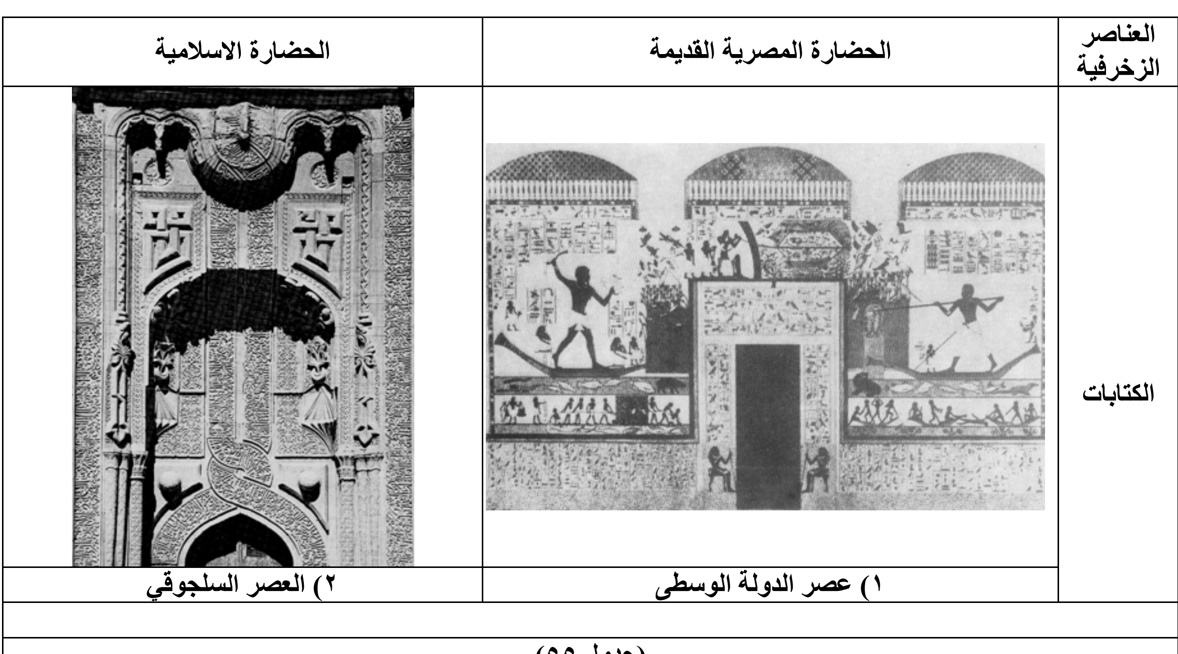
الوحدات الزخرفية النباتية	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية
عنصر اللوتس الزخرفي	١) عصر الدولة الحديثة	٢) العصر العباسي
	٣) عصر الدولة الحديثة	٤) العصر المملوكي
	٥) عصر الدولة الحديثة	٦)العصر العثماني
عنصر الروزيت الزخرفي	٧) عصر الدولة الحديثة	٨) العصر الهندي
	٩)عصر الأسرات المبكر والدولة القديمة	١٠) العصر العباسي
	١١)عصر الدولة الحديثة	١٢) العصر المملوكي

	١٣) الأسرة١٢ الدولة الوسطى	١٤)العصر العباسي
	١٥) الدولة الحديثة	١٦)العصر العباسي
	١٧) الأسرة١٨ الدولة الحديثة	١٨) العصر الهندي
	١٩) الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	٢٠)منتصف ق١٤م-العصر المغولي
	٢١) الأسرة١٩ الدولة الحديثة	٢٢)العصر الاموي
	٢٣) الأسرة١٨ الدولة الحديثة	٢٤)العصر العباسي
	٢٥) الأسرة٢٠ الدولة الحديثة	٢٦)العصر الاموي
	٢٧) الأسرة٢١ العصر المتأخر	٢٨)العصر العباسي
	٢٩) الأسرة١٨ الدولة الحديثة	٣٠)العصر الاموي
	٣١) الدولة الحديثة	٣٢)العصر المملوكي



عنصر الأنثيمون الزخرفي	٣٣) الدولة الحديثة	٣٤) العصر العباسي
	٣٥) الدولة الحديثة	٣٦) العصر المملوكي
	٣٨) الدولة الحديثة	٣٩) العصر المملوكي
عنصر النخيل الزخرفي	٤٠) عصر الاسرات المبكرة والدولة الحديثة	٤١) العصر العباسي
	٤٢) الدولة الحديثة	٤٣) العصر العثماني
	٤٤) الدولة الحديثة	٤٥) العصر الاموي
	٤٦) الدولة الحديثة	٤٧) العصر العباسي

(جدول ٥٤)
أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال العناصر الزخرفية النباتية

العناصر الزخرفية	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الاسلامية
الكتابات		
	١) عصر الدولة الوسطى	٢) العصر السلجوقي

(جدول ٥٥)
أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال عنصر الكتابات الزخرفي

العناصر الزخرفية	الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الاسلامية
الرموز	١) عصر الدولة الحديثة	٢) العصر المملوكي
	٣) بدون تاريخ	٤) العصر المملوكي
	٥) عصر الدولة الحديثة	٦) العصر المملوكي

(جدول ٥٦)
أوجه التشابه بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال عنصر الرموز

الباب الرابع

القيم الفنية المشتركة والتحليل الفني

<u>الفصل الثاني:</u> : التحليل الفني لمختارات من زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة وفنون الحضارة الإسلامية

ثانيا: التحليل الفني لمختارات من زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

يقوم العمل الفني بملامحه وسماته الخاصة وبما يعكسه من قيم تشكيلية مختلفة على عاملين أو محورين هامين، هما الشكل والمضمون. " فالشكل هو الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء العمل الفني. أما المضمون فهو المعنى الذي يحمله هذا الشكل". (البسيوني، ١٩٩٤)[٧٧] ولكل من هذين العاملين دور هام في تقييم الأعمال الفنية. ومما يساعد في فهم طبيعة العمل الفني وإدراك شكله ومحتواه الوقوف عليه بالدراسة والوصف والتحليل.

ويعد تحليل المحتوى (content analysis) للعمل الفني من المقومات الهامة للبحث العلمي وخاصة في مجال الفن التشكيلي. فهو طريقة وأسلوب يهدفان إلى وصف محتوى العمل وصفا كميا وموضوعيا ومنهجيا. (عبدالحليم، ١٩٨٣)[٧٤] كما انه أسلوب يسهم في تنظيم الأفكار والمفاهيم ويهدف إلى تحليل المدركات البصرية الكامنة وراءها أسرار المدرك الجمالي. (غراب، ١٩٩١)[٧٥]

لذا فان دراسة العمل الفني دراسة وصفية تحليلية يساعد في سبر أغوار هذا العمل والتعمق فيما وراءه (الشكل الظاهر)، بالإضافة إلى الكشف عما يتضمنه من علاقات وقيم فنية أو جمالية، والوقوف على ما يحمله من مفاهيم فلسفية. كل ذلك يساهم في اكتساب خبرات فنية جديدة وبالتالي يساعد على تحقيق رؤى مستحدثة ومتنوعة تتماشى مع روح العصر وذلك في مجال التصميم عامة والتصميم الزخرفي خاصة. ومن هنا، سوف تقوم الباحثة في هذا الفصل بوصف وتحليل مختارات من زخارف فنون الحضارتين السابقتين موضوع الدراسة، وهما، الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

- **الهدف من التحليل الفني**

استخلاص بعض الوحدات الزخرفية المختلفة التي تناولها الفنان في كل من الفن المصري القديم والفن الإسلامي في معظم تكويناته، واهم النظم البنائية والأسس الفنية والقيم الجمالية والدلالات الرمزية التي تميز بها كل من الفن المصري القديم والفن الإسلامي. والاستفادة منها- إلى جانب ما توصلت إليه الباحثة من تصنيفات وصياغات زخرفية سابقة- في تحديد المفردات الزخرفية والشبكيات البنائية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة، لاستحداث تصميمات زخرفية مبتكرة تجمع بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، وذلك في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة.

- **الأسس التي يقوم عليها التحليل الفني**

يرتكز التحليل الفني لمختارات من فنون الحضارة المصرية القديمة والإسلامية على الآتي:

١- العناصر الزخرفية المكونة للتصميم.

٢- الأسس أو النظم البنائية للتصميم أو التكوين أو ما يعرف(بالتحليل الهندسي).

وتقصد بها الباحثة الاتجاهات والمحاور التي يقوم عليها التصميم من محاور رأسية وأفقية ومائلة ومنحنية وما ينتج عنها من شبكيات، والتي يتم وفقها تحديد المساحات الخاصة بكل عنصر وتوزيع العناصر المكونة للعمل الفني وتحديد مستوياتها وتحديد علاقاتها مع بعضها ونسبها إلى بعضها البعض، ونسبها للفراغ الذي ينشا بينها. بالإضافة إلى تحديد بؤرة العمل والنقاط المركزية للعناصر المكونة للتصميم. كما أن هذه النظم البنائية تساعد على توضيح وإدراك بعض الأسس الفنية.

٣- الأسس الفنية، وتقصد بها الباحثة النظم التكرارية المختلفة والنظم الإنشائية، بالإضافة إلى الأسس الجمالية كالتنوع والتباين والملمس والألوان والنسبة والتناسب والإيقاع واتجاهات الحركة ومسارات الرؤية والاتزان والوحدة وما تحققه هذه الأسس في مجموعها من قيم جمالية. ولا يغيب عن ذهننا كيف أن الأسس الفنية على اختلافها مترابطة ومتداخلة ومتفاعلة مع بعضها البعض فلا نكاد نذكر احدها دون التطرق إلى الأخرى. فهي في مجموعها تمثل الإطار والمفهوم الشامل الذي يساعد على استيعاب وتذوق الأعمال الفنية.

- **المحاور التي يتم وفقها اختيار التصميمات الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية**

استنادا لما سبق أن ذكرته الباحثة من حقائق ودراسات وما استخلصته من نتائج حول زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، ترى الباحثة أن ما تحويه فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من تنوع، وتعدد في العناصر والتكوين، وصياغة المفردات بالإضافة إلى بنائية العمل الفني، يتطلب تنوع وتعدد في رؤى ومداخل التحليل الفني وأيضا تنوع في عملية تناول وعرض نوعيات مختلفة من التصميمات الزخرفية المراد تحليلها. حيث أن دراسة عدد من التكوينات الزخرفية المتنوعة بالوصف والتحليل ومن عدة زوايا يزيد من فهم طبيعة وخصائص هذه التكوينات (التكامل بين الشكل والمحتوى)، ويساهم في إدراك اكبر قدر ممكن من الجوانب التشكيلية والأبعاد الفكرية للعمل الفني وذلك من خلال الكشف عن القيم الرمزية والعلاقات والأسس الفنية والنظم البنائية المختلفة التي تحكم كل من أجزاء العمل الفني (كل على حده، سواء كانت عنصر واحد أو مجموعة من العناصر أو مجموعة من التكوينات) والعمل الفني ككل وما يمثله من وحدة متكاملة.

أ) التحليل الفني لمختارات من زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة

١- العمل الفني الأول- (شكل ٤٩٦)

- جزء تفصيلي من صدرية الملك " توت عنخ آمون"، الأسرة١٨ - عصر الدولة الحديثة
- (عن: حواس، ٢٠٠٣، ص٤٠)

وصف العمل

عبارة عن شريط (كنار) مُذهَّب ومُطعَّم بألوان المينا، مقسم إلى مساحات صغيرة (شرائط) وعددها ثلاثة ومساحات كبيرة (مربعات) -محددة جميعها بإطار ذهبي- متبادلة مع بعضها، وتمثل هذه المساحات مجموعة من الزخارف الهندسية الملونة بدرجات الأحمر والأزرق.

(شكل ٤٩٦)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني | ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل

العناصر الزخرفية	يقوم التصميم على زخرفة "التقسيمات"القائمة على المربعات والخطوط أو الشرائط الطولية (أ).
الاتجاهات والمحاور	التقسيمات العمودية الهندسية البسيطة (ج)، من مجموعة من الخطوط الراسية المتبادلة والمتعاقبة على أبعاد مختلفة تحصر أشكال هندسية مربعة
النظم التكرارية	يعتمد التصميم على التكرار المتبادل بين المربع وثلاث خطوط طولية.والتكرار اللوني المتبادل بالتعاقب.
الألوان	درجات الأحمر ودرجات الأزرق واللون الذهبي في تحديد الزخارف.
التباين	المساحات اللونية الفاتحة (درجات الأحمر) بجانب الداكنة (درجات الأزرق)، وتجاور الألوان المكملة كالأزرق والبرتقالي حقق تباين الألوان المكملة. بالإضافة إلى التباين الناتج عن استخدم اللون الذهبي (كقيمة عالية ومضيئة)وفي نسب المساحات.
الإيقاع والحركة	التكرار المتبادل للعناصر والألوان والتنوع والتباين في المساحات والألوان، حقق الإيقاع في الشريط الزخرفي.

التماس،التماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل بخط راسي منصف للمربع أو للخطوط الطولية الثلاثة. الجمع بين الأفقي والعمودي والتوافق والتناسب بين الدرجات اللونية والتماثل، حقق الاتزان.

٢- العمل الفني الثاني- (شكل ٤٩٨)

- جزء تفصيلي من جدران إحدى المقابر، عصر الدولة الحديثة
- (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٢٩)

وصف العمل:

شريط زخرفي مركب من جزأين (علوي وسفلي) متشابهين يمثل كل منهما شريط مزخرف بوحدات مجردة فوق قاعدة من التقسيمات الهندسية.

(شكل ٤٩٨)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني	ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل

العناصر الزخرفية	زخرفة "الخاكرو" وزخرفة "التقسيمات" (أ).
الاتجاهات والمحاور	الشبكية العمودية ذات نسب وأبعاد خاصة، والخطوط الراسية (الشرائط) (الثلاثة) المتبادلة والمتعاقبة على أبعاد مختلفة (ج).
النظم التكرارية	يمثل كل شريط تكرار بسيطا لـ"الخاكرو" في الأعلى وتكرار لونيا متبادلا بين المجموعات اللونية المتعاقبة على طول الشريط في الأسفل.
الألوان	اللون الأبيض المائل للأخضر، والأبيض والأسود والأحمر والرمادي المائل للبنفسجي والبرتقالي المائل للأصفر والأخضر الفاتح.
التباين	يتحقق بتجاور المعتم والمضيء كالأسود مع الأبيض واللبني والأحمر، وتجاور الألوان المكملة كالأحمر والأخضر الفاتح. وباختلاف نسب المساحات والعناصر.
الإيقاع والحركة	تظهر الحركة بتنوع اتجاه التكرار للأعلى وأفقيا. ويتحقق الإيقاع الخطي واللوني بتنوع اتجاه الحركة والتباين والتبادل ونظم الإنشاء للعناصر والمساحات اللونية.
التماس،التماثل و الاتزان	تماس جزئي وكلي. ويتحقق التماثل بخط عمودي منصف بين "الخاكرو". التماثل والتكرارات والإيقاع المتعاقب للألوان والتناسب في أبعاد الوحدة ومساحات التصميم، ساعد في تحقيق الاتزان للعمل الفني.

٣- العمل الفني الثالث- (شكل ٤٩٩)

- جزء تفصيلي من جدران إحدى المقابر، عصر الدولة الحديثة
- (عن: يوسف ومصطفى، ١٩٤٩، ص١٣٨) و(عن: Grafton, 1993, p31)

وصف العمل:

مساحة زخرفية مقسمة وفق عدة محاور مختلفة إلى أجزاء وأشكال متساوية، تحوي نوعين من الزخارف نباتية وهندسية بألوان متعددة.

(شكل ٤٩٩)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني | ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل

العناصر الزخرفية	معينات مختلفة الأحجام والنقط المعينة. ووحدات من الروزيت داخل معين (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكية هندسية عمودية ومائلة مختلفة الأبعاد والنسب (مع ثبات نسب كل منهما) (ج)، يتحدد من خلال تفاعل محاورهما مجموع العناصر الزخرفية المكونة للتصميم.
النظم التكرارية	التكرار المتبادل بين أربعة صفوف راسية بالتعاقب. (الأول والثالث) تكرار بسيط لمعينات متراكبة بالتصغير يتوسطها نقطة معينة مع اختلاف توزيع المجموعة اللونية. (الثاني والرابع) تكرار بسيط لمعين وسطه روزيت مع اختلاف لون الأرضية. وتكرار شعاعي متبادل لوحدة الروزيت.
الألوان	الزيتوني والرمادي المائل للأخضر والأحمر والبرتقالي المائل للأصفر والأبيض والأسود.
التباين	تجاور الأبيض والأسود كأعلى قيم المعتم والمضيء، وتفاعل كل منهما مع المجموعات اللونية الأخرى المتجاورة حقق تباين في التصميم. التباين في حجم المساحات وفق نظم التكبير والتصغير.
الإيقاع والحركة	تنوع في الحركة والإيقاع من خلال تنوع اتجاه التكرار من شعاعي ومتبادل وبسيط ونظم الإنشاء كالتصغير والتكبير والتراكب والتباين والتبادل اللوني وفي المساحات.
التماس،التماثل والاتزان	تماس من خلال مراكز تقاطع المحاور. وتماثل من خلال المحاور الراسية للشبكيات يمينا ويسارا، أعلى وأسفل. التماثل والتوافق بين المساحات والتبادل للإيقاعات اللونية، حقق الاتزان داخل التكوين.

٤- العمل الفني الرابع- (شكل ٥٠١)

- جزء تفصيلي من جدران إحدى المقابر، عصر الدولة الحديثة
- (عن: النحاس، ١٩٩٠، ص٣٣)

وصف العمل:

يشكل التصميم مساحة زخرفية مقسمة بواسطة خطوط وأشكال هندسية ووحدة زخرفية نباتية تعتمد مجموعة لونية ثلاثية.

(شكل ٥٠١)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني	ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل

العناصر الزخرفية	زخرفة "المترابعات" أو "الرباعيات" ونبات البردي، ونقط ومساحات مستطيلة (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكية عمودية من الخطوط الراسية والأفقية المتعاقبة على أبعاد مختلفة، ومجموعة من الدوائر المتساوية والموزعة بالتبادل مع المحاور في صفوف أفقيا ورأسيا (ج).
النظم التكرارية	مصفوفة متوالية قوامها التكرار المتساقط بالتدابر والتقابل في صفوف أفقية وراسية للمترابعات وشغلت المساحات بالبردي وفق نظم التدابر والتقابل. تكرار لوني متبادل بين وحدتين من البردي مختلفتين في الاتجاه.
الألوان	تمثل الألوان الثانوية من الأخضر والبنفسجي والبرتقالي المائل للأصفر.
التباين	تجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة بالنسبة لقيم بعضها البعض حقق تباينا وهناك التباين في حجم الخطوط ونسب المساحات المكونة للتصميم.
الإيقاع والحركة	الاختلاف في اتجاه التكرار لأعلى وأسفل، يمينا ويسارا، أفقيا وراسيا حقق الحركة. ويتحقق الإيقاع بتنوع اتجاهات خطوط المترابعات والبردي ونظم التكرار والإنشاء والتباين في نسب المساحات والعناصر والتباين اللوني.
التماس والتماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل من خلال محور ينصف وحدات البردي راسيا أو أفقيا. والتماثل والجمع بين الخطوط والمساحات الأفقية والعمودية وفق نظم التكرار و التوافق اللوني والتناسب بين المساحات اللونية.

٥- العمل الفني الخامس- (شكل ٥٠٢)

- تكوين زخرفي، مقبرة " نفر حوتب" طيبة- عهد الأسرة ١٨- عصر الدولة الحديثة
- (عن:الجبوري،٢٠٠٠،ص٥٥)(عن:عكاشة،١٩٩١،ص١٠٠٩)(عن: petrie, 1999, p31)

وصف العمل:

التصميم عبارة عن مساحة جدارية مسطحة مزينة بمجموعة مختلفة من الأشكال الزخرفية الهندسية والنباتية والغير آدمية ذات الألوان المتنوعة.



(شكل ٥٠٢)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	وحدة "الخماسيات" والدوائر المتمثلة في قرصي الشمس (رع). والبردي واللوتس والروزيت. عناصر غير آدمية متمثلة في الجعران المجنح "خبري" (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكية معقدة من، شبكية عمودية أساسية مربعة تتقاطع وتتعامد معها (أفقيا ورأسيا) محاور ثانوية بنسب غير متساوية، والمحاور المائلة المتقاطعة والمتقابلة ودوائر ذات أحجام مختلفة تتبادل في صفوف وتتصل في نهاية كل طرف من المحاور المائلة. يتشكل وفقها العناصر وتتحدد نسبها وأبعادها وطرق توزيعها.

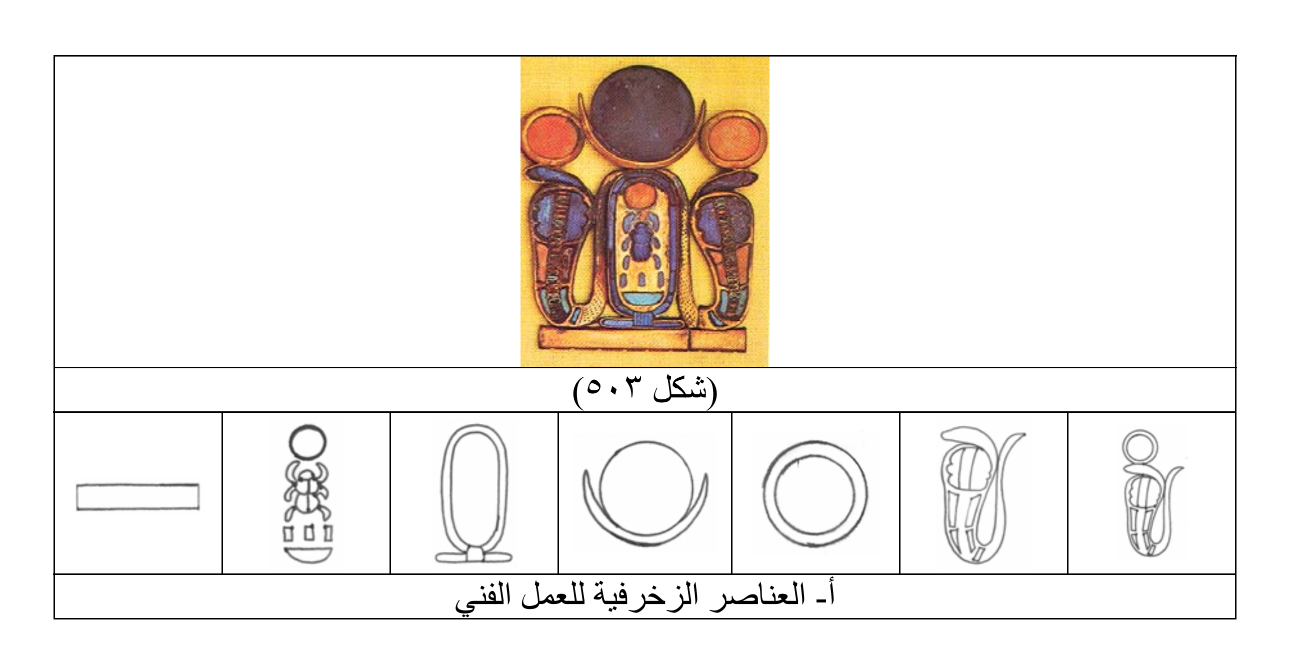
النظم التكرارية	مصفوفة متوالية قائمة على التكرار المتبادل أفقيا وراسيا بين صفين. من الخماسيات وفق نظم التدابر والتقابل والتقاطع. يشغل الفراغ الناتج عن التكرار لوتس ومساحات لونية يتوسطها روزيت وجعران مجنح على جانبيها بردي. تكرار لوني متبادل بين المساحات اللونية المختلفة للتكوين. وتمثل الخماسيات تكرارا دائريا وعكسيا أفقيا وراسيا. وتمثل الروزيت واللوتس والأجنحة تكرارا شعاعيا ودائريا. نلاحظ نظم الإنشاء من التدابر والتقابل بين اللوتس وبين البردي واللوتس والبردي.
الألوان	اللون البرتقالي المائل للأصفر والأحمر والأخضر والأزرق الداكن المائل للرمادي واللون الأبيض والأسود. بالإضافة إلى اللون الأسود والأحمر في تحديد الزخارف.
التباين	تجاور القيم اللونية المعتمة والمضيئة كل حسب درجتها بالنسبة لبعضها والألوان المتكاملة حقق التباين اللوني. والتباين في المساحات والأحجام ونسب العناصر.
الإيقاع والحركة	تتولد الحركة ويتحقق الإيقاع الخطي واللوني من خلال تنوع اتجاه نظم التكرار والإنشاء (الدائري والمتبادل والتدابر والتقابل والتقاطع) واتجاه حركة الخطوط والعناصر والتنوع والتباين للخطوط والعناصر والمساحات والألوان والملامس.
التماس والتماثل و الاتزان	تماس في معظم التصميم. وتماثل في الروزيت واللوتس والبردي والجعران. وتماثل بمحور راسي منصف للروزيت والجعران. يتحقق الاتزان من خلال نظام التماثل والتناسب بين أحجام وأطوال العناصر ونسب المساحات المختلفة، والتوافق اللوني.

٦- <u>العمل الفني السادس- (شكل ٥٠٣)</u>

- مشبك- مقبرة "توت عنخ آمون"، عهد الأسرة ١٨- عصر الدولة الحديثة
- (عن: Aldred, 1978, p92,123)

<u>وصف العمل:</u>

يشكل التصميم مشبك أو إبزيم مصنوع من الذهب واللازورد والعقيق والزجاج الملون والفضة، مزخرف بمجموعة من العناصر الهندسية من خطوط ودوائر وأشكال بيضاوية والعناصر الغير آدمية كالحيات والجعران والكتابات الهيروغليفية تمثل اسم الملك "توت عنخ آمون".



(شكل ٥٠٣)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني	ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

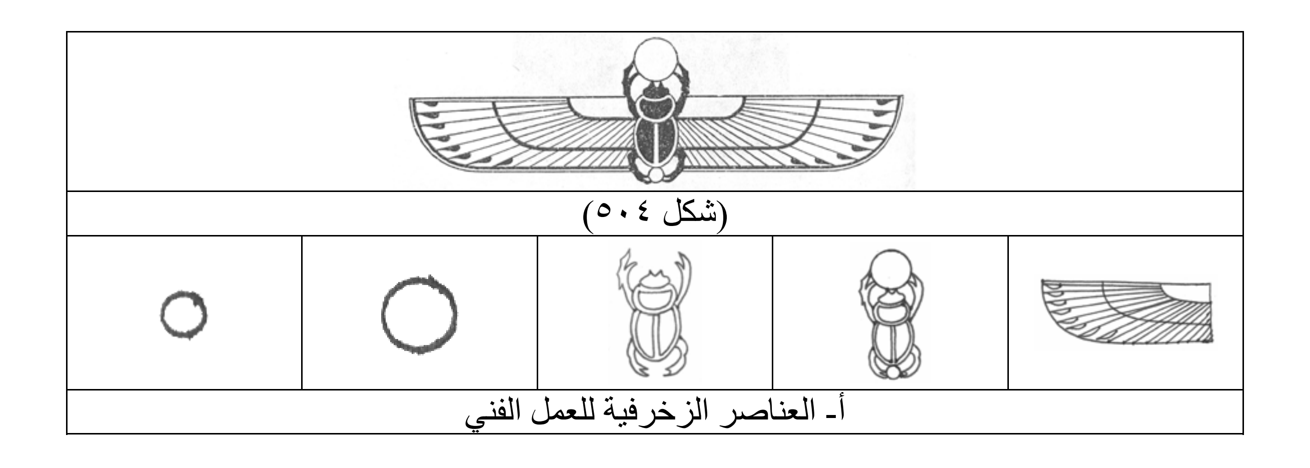
التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	وحدة "إهليليج" وكتابات هيروغليفية وقرص الشمس وهلال. وحيتي كوبرا "واجت" فوقهما قرص الشمس (أ).
الاتجاهات والمحاور	محاور أساسية أفقية وراسية تتعامد وفق أبعاد محددة، ومحاور ثانوية مائلة (مسارات الرؤية) (ج). تتقاطع جميعها مقسمة المساحة الكلية إلى أجزاء يتحدد من خلالها، كيفية توزيع العناصر ومستوياتها ونسبها واتجاهها، واتجاه مسارات الرؤية داخل التصميم.
النظم التكرارية	نظم التكرار والإنشاء من التكرار العكسي (التدابر) لوحدتي الكوبرا والتكرار المتقابل بين المساحات اللونية في جسد الكوبرا. والتكرار اللوني المنصف لجسد الكوبرا.
الألوان	تعكسها القيم اللونية المختلفة للأحجار الكريمة كالأزرق الداكن والأزرق الفاتح الفيروزي والأحمر المائل للبرتقالي والرمادي الداكن والذهبي.
التباين	تجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة حقق تباين لوني والتباين الناتج عن اللون الذهبي كقيمة لونية عالية والتباين في نسب المساحات والخطوط.
الإيقاع والحركة	الحركة تتولد من خلال تنوع اتجاه نظم التكرار والإنشاء المختلفة واتجاه حركة العناصر من خلال المحاور الثانوية (مسارات الرؤية). والتنوع والتباين في حجم الخطوط ونسب المساحات والقيم اللونية والملامس، حقق إيقاعات خطية في التصميم.
التماس والتماثل و الاتزان	تماس كلي وتماثل الجزئي. التماثل الجزئي والتناسب في أبعاد ونسب مساحات وأطوال العناصر والتوافق التناسب في المساحات اللونية، ومسارات الرؤية (المثلثين المتقابلين والمتعاكسين) وفق البناء الهندسي واتجاهات الحركة حقق الوحدة والاتزان.

٧- العمل الفني السابع- (شكل ٥٠٤)

- رسم تخطيطي لجزء تفصيلي من جدران إحدى المقابر، عصر الدولة الحديثة
- (عن: إبراهيم وآخرون، ١٩٩٢، ص١٣١) و(عن: Petrie, 1999, p112)

وصف العمل:

يمثل التصميم رسم تخطيطي لخنفساء مجنحة تحمل فوقها وأسفلها قرص دائري.



(شكل ٥٠٤)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني	ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	الجعران المجنحة "خبري" رمز الشروق والبعث تحمل قرص الشمس "رع" بحجمين مختلفين (أ).
الاتجاهات والمحاور	محاور أساسية أفقية وراسية تتعامد وفق أبعاد محددة ومحاور ثانوية مائلة (مسارات الرؤية) (ج). تتقاطع جميعها وتقسم المساحة الكلية إلى أجزاء يتحدد من خلالها كيفية صياغة العناصر ومستوياتها ونسبها واتجاهها.
النظم التكرارية	التكرار الشعاعي النصف دائري ونظم الإنشاء كالتكرار العكسي (التدابر) للجناح والتصغير والتكبير (لقرص الشمس والريش).
الألوان	رسم تخطيطي يعتمد اللون الأسود في تحديد وتلوين مفردات التصميم وما ينتج عن ذلك من مساحات لونية بيضاء.
التباين	يتحقق التباين من خلال الاختلاف في أطوال ونسب العناصر والمساحات وفق نظام التكبير والتصغير، وتجاور المساحات السوداء والبيضاء.
الإيقاع والحركة	تتولد الحركة بتنوع اتجاه التكرارات والإنشاء للخطوط والعناصر. وتنوع اتجاه حركة اذرع الخنفساء للداخل للأعلى والأسفل واتجاه التكرار الشعاعي. وتنوع وتباين الخطوط ونسب المساحات والقيم اللونية والملامس، حقق إيقاعات خطية.
التماس والتماثل و الاتزان	تماس كلي وتماثلا جزئيا. والجمع بين الأفقي والعمودي ومسارات الرؤية (المثلثين المتقابلين والمتعاكسين) والتماثل الجزئي واتجاهات الحركة والتوافق والتناسب بين أبعاد التصميم وبين نسب المساحات وأحجام وأطوال العناصر حقق الوحدة والاتزان.

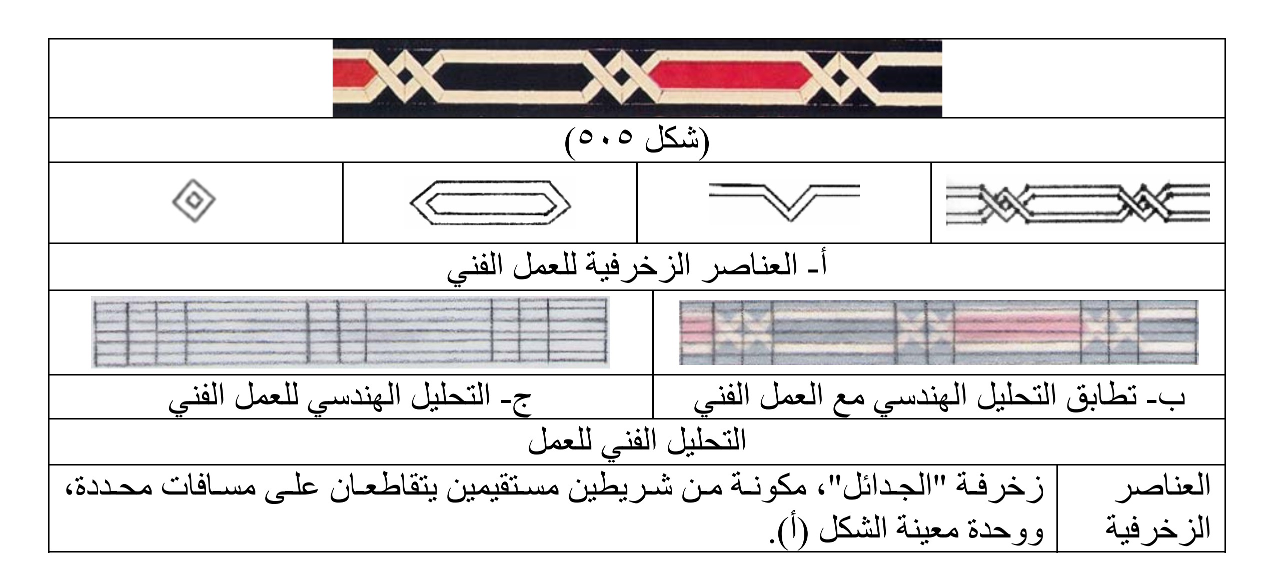
ب) التحليل الفني لمختارات من زخارف فنون الحضارة الإسلامية

١- العمل الفني الأول- (شكل ٥٠٥)

- خانقاة الأشرف "برسباي"، القاهرة- ٨٣٥هـ/١٤٣٢م- ق١٥م- العصر المملوكي
- (عن: عبد الوهاب، ١٩٩٣، ص١٠٩)

وصف العمل

شريط زخرفي مصنوع من الرخام ومنفذ بأسلوب الفسيفساء مكون من مستقيمين (شريطين) ممتدين باللون الأبيض يتقاطعان على أبعاد متساوية مكونان بذلك أشكالا هندسية.



(شكل ٥٠٥)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني	ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	زخرفة "الجدائل"، مكونة من شريطين مستقيمين يتقاطعان على مسافات محددة، ووحدة معينة الشكل (أ).

الاتجاهات والمحاور	شبكة عمودية أبعادها مختلفة ومنتظمة على مسافات معينة على طول الشريط الزخرفي(ج).
النظم التكرارية	تكرار لوني متبادل ومتعاقب لوحدتين هندسيتين (حمراء وسوداء) ووحدة معينة الشكل، وهو ناتج عن تكرار بالتقاطع لمستقيمين ومتبادل (للأعلى والأسفل) في مركزين (نقطتين) متتاليتين مكونان بذلك وحدات معينة الشكل.
الألوان	اللون الأسود (للخلفية) والأحمر والأبيض (للشريطين).
التباين	يظهر من خلال تجاور المعتم والمضيء من المساحات اللونية كالشريط الأبيض بالنسبة لكل من الأحمر والخلفية السوداء.
الإيقاع والحركة	تظهر الحركة من خلال اتجاه تكرار الشريطين لأعلى وأسفل بالتبادل. يتحقق الإيقاع اللوني والخطي من خلال تنوع اتجاه الحركة والتكرار المتبادل للخطوط والألوان، وتنوع وتباين في حجم ولون المساحات.
التماس والتماثل والاتزان	تماس كلي للعناصر وتماثل بمحور رأسي ينصف المعينات أو الوحدات الهندسية في أي جزء على طول الشريط. التماثل الجزئي والإيقاعات اللونية والتناسب بين المساحات حقق التوازن.

٢- <u>العمل الفني الثاني- (شكل ٥٠٦)</u>

- منبر- جامع وضريح السلطان "برقوق"، القاهرة- ق ١٤م- العصر المملوكي
- (عن: D'avennes, 1877, P53)

<u>وصف العمل</u>

عبارة عن شريط زخرفي مصنوع من نوعين من الرخام مزخرف بوحدة نباتية مجردة منفذة بأسلوب الحفر والتعشيق (الفسيفساء).

(شكل ٥٠٦)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	وحدة زخرفية نباتية مجردة طولية الشكل(أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكة عمودية أبعادها خاصة منتظمة على مسافات معينة، تنحصر بينها في صفين متبادلين مجموعة من الدوائر المتماسة (ج). يتحدد وفق المحاور والدوائر شكل ومستوى أبعاد العنصر على طول الشريط.

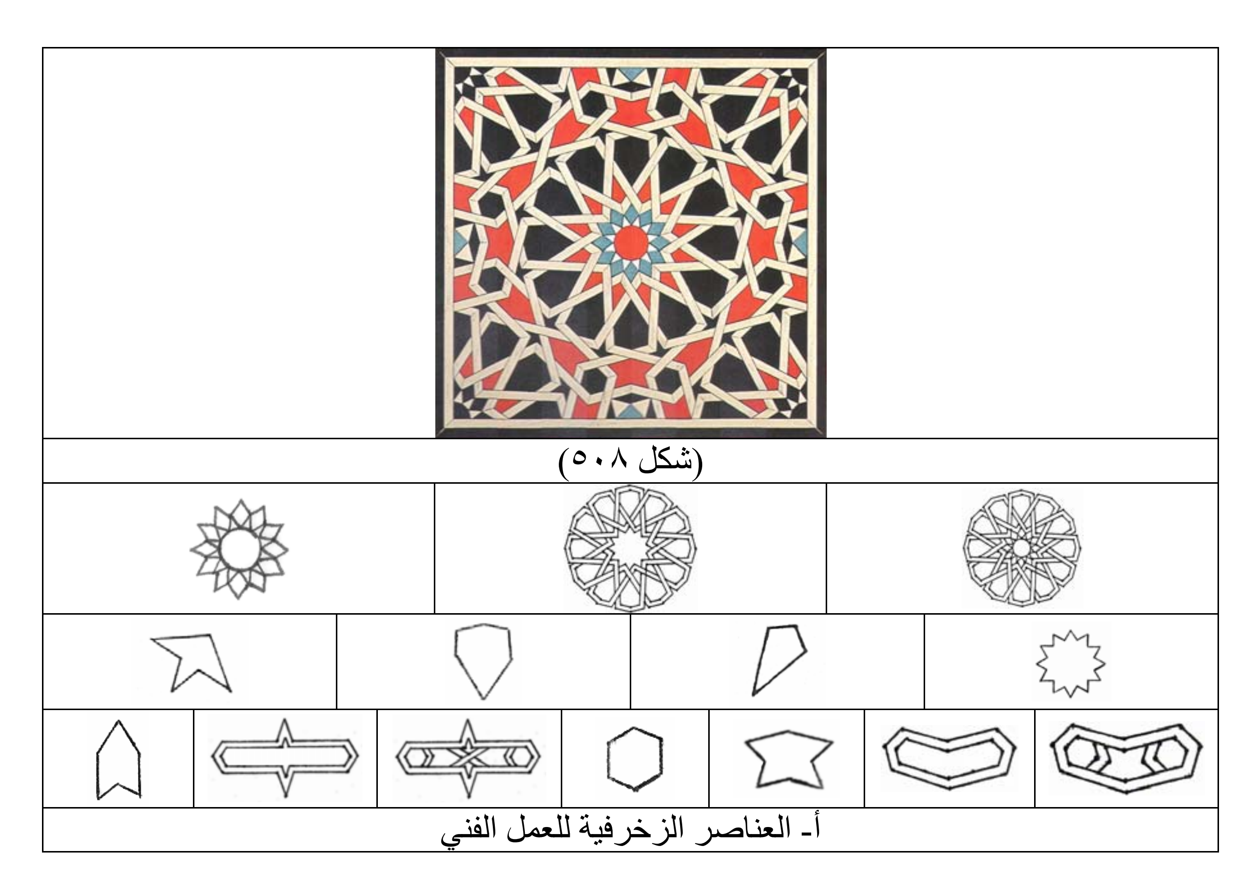
النظم التكرارية	تكرار عكسي ومتبادل بين وحدتين نباتيتين متماثلتين في الشكل مختلفتين في اللون والاتجاه (للأعلى وللأسفل)، مما أوجد التبادل بين الشكل والأرضية على طول الشريط الزخرفي.
الألوان	الألوان الطبيعية لخامة الرخام وهي البني والبيج (الأبيض المائل للبني).
التباين	يظهر في الوحدة ذاتها من خلال اختلاف نوع ونسب الخطوط والمساحات. وبتجاور المعتم والمضيء، المساحات اللونية الفاتحة والداكنة جنبا إلى جنب.
الإيقاع والحركة	تتولد الحركة عن اختلاف اتجاه تكرار الوحدة لأعلى ولأسفل. وتنوع اتجاه التكرار وخطوط الوحدة وحركة اتجاهها والتباين بين المساحات والألوان والتبادل اللوني حقق إيقاع خطي ولوني للتصميم.
التماس والتماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل جزئي من خلال المحور الراسي المنصف للوحدة النباتية. التماثل الجزئي والتناسب بين نسب وأطوال الوحدة والتوافق بين اتجاهات التكرار والإيقاع اللوني بالتبادل بين الشكل والأرضية حقق الاتزان.

٣- العمل الفني الثالث- (شكل ٥٠٨)

- احد جدران جامع "البرديني"، القاهرة- ق١٧م- العصر العثماني
- (عن: D'avennes, 1877, P65)

وصف العمل

عبارة عن مساحة زخرفية مربعة الشكل مصنوعة من قطع الرخام الملون والمنفذ بأسلوب الفسيفساء مزينة بعناصر هندسية مختلفة ومتشابكة.



(شكل ٥٠٨)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني	ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

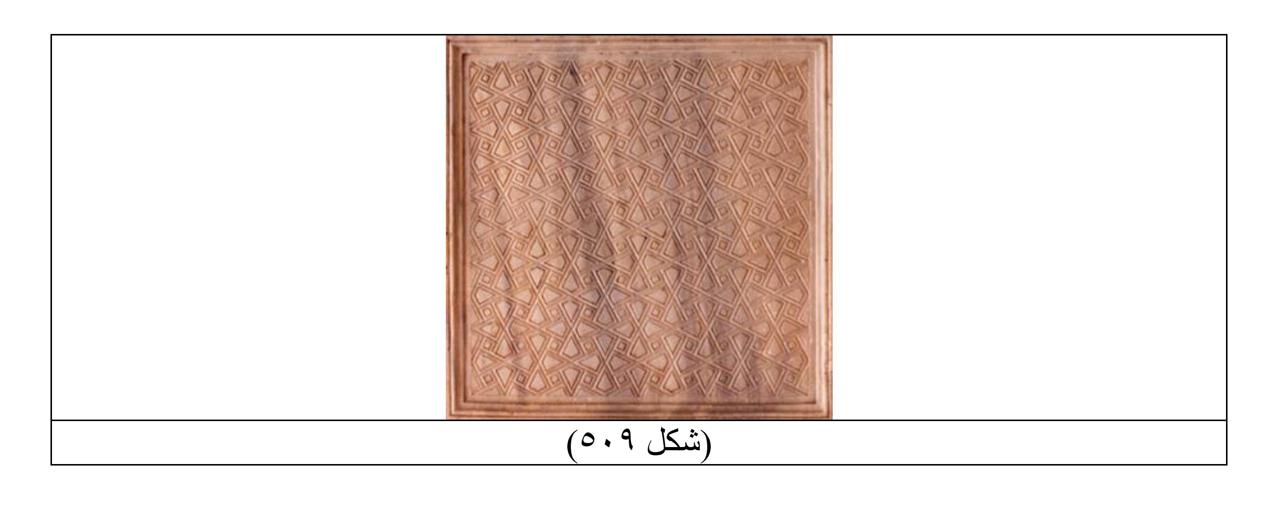
التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	زخرفة "الطبق النجمي" ذي (١٢) ضلعا، ومفرداته من الترس واللوزة والكندة وبيت الغراب. ووحدات هندسية تربط الوحدات النجمية ومفرداتها داخل التكوين (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكية عمودية لمجموعة من الدوائر والمعينات والخطوط المائلة الشعاعية يتم من خلالها صياغة "الطبق النجمي" ومفرداته والتشكيلات الزخرفية الأخرى (ج).
النظم التكرارية	التكرار الشعاعي والتكرار المتقاطع والمتشابك لمجموعة من الخطوط على أبعاد منتظمة مكونة "الطبق النجمي"، والتي بدورها تتبادل مع مثيلاتها وتشكيلات زخرفية أخرى. يمثل الطبق النجمي تكرار شعاعيا دائريا وتكرار لوني متبادل.
الألوان	الأحمر والأبيض المائل للرمادي والأزرق الفيروزي والأسود.
التباين	يظهر من خلال التبادلات والتجاورات بين المساحات اللونية الفاتحة والداكنة بالنسبة إلى بعضها البعض على اختلاف قيمتها وشدتها. يظهر التباين بين نسب وأطوال المساحات والعناصر في التصميم.
الإيقاع والحركة	تنوع اتجاه التكرارات حقق الحركة داخل التصميم. وتنوع اتجاه حركة الخطوط ونظم التكرار والإنشاء، وتنوع عناصر التصميم وتبادل وتباين المساحات والألوان ساعد في تحقيق جمل إيقاعية خطية ولونية وتنوع في التصميم.
التماس والتماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل تام. التماثل التام والتناسب بين نسب المساحات والتوافق بين المساحات اللونية ونظم التكرار والتشابك والتقاطع أحدث وحدة واتزان في التصميم.

٤- العمل الفني الرابع- (شكل ٥٠٩)

- جدران خارجية لمدخل مسجد "الرفاعي" ، حوالي ١٨٦٩م- ق١٩م- العصر العثماني
- (عن: تصوير الباحثة بتكليف) (عن: عبد الوهاب/ج١، ١٩٩٣، ص٣٦٣)

وصف العمل

عبارة عن مساحة مربعة الشكل مزخرفة بوحدة هندسية مكررة ومنفذة بأسلوب الحفر البارز والغائر على قطعة من الحجر.



(شكل ٥٠٩)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	وحدة زخرفية هندسية أساسية هي "المفروكة" المائلة. ووحدات هندسية- وفق مفهوم الإدراك البصري- تمثل صياغتان للمفروكة ومربع ومعين ووحدة تشبه اللوزة (أ).
الاتجاهات والمحاور	تقاطع وتراكب ثلاث شبكيات مختلفة ودوائر متساوية القطر. الأولى شبكية مربعة عمودية بسيطة ذات أبعاد كبيرة، الثانية شبكية معينة الشكل دقيقة الأبعاد، الثالثة شبكية معينة ذات أبعاد مختلفة. المحاور المختلفة للشبكيات تساعد في توزيع الخطوط وتحديد مستويات العنصر داخل التصميم (ج).
النظم التكرارية	مصفوفة متوالية قوامها التكرار المتراكب والمتقاطع لوحدة المفروكة في كل الاتجاهات الأفقية والعمودية والمائلة (حسب التحليل الهندسي) نلاحظ أحيانا تراكب (٤) مفروكات وأحيانا (٥) مفروكات. التكرار المتدابر والمتقابل لمراكز المفروكة.
الألوان	وفق أسلوب الحفر الظلال الناتجة عن المساحات الغائرة والبارزة عن لون وطبيعة خامة الحجر.
التباين	يتحقق بتجاور المساحات الداكنة (الغائرة) والفاتحة (البارزة). وبين نسب المساحات.
الإيقاع والحركة	يتولد الإيقاع والحركة في المفروكة باختلاف اتجاهات حركة محاورها. وتفاعل مجموعة من المفروكات وفق نظم التكرار يحقق تنوع في اتجاه التكرارات المختلفة وفي النسب والملامس. وتباين المساحات البارزة والغائرة حقق إيقاعا خطيا.
تماس وتماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل تام. التماثل التام والتناسب بين نسب المساحات وما ينشا عنها من ترابط حقق اتزان ووحدة في التصميم.

٥- العمل الفني الخامس- (شكل ٥١٠)

- إناء (طبق) خزفي مزخرف، تركيا- ق١٨م- العصر العثماني
- (عن: الصايغ، ١٩٨٨، ص١٠٧)

وصف العمل

عبارة عن طبق دائري مصنوع من الخزف ومزخرف بوحدات زخرفية نباتية متنوعة ذات ألوان زاهية على خلفية بيضاء.



(شكل ٥١٠)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل

العناصر الزخرفية	زهرة القرنفل واللاله والروزيت وبراعم وفروع وأوراق وأزهار(أ).
الاتجاهات والمحاور	التصميم دائري يقوم على محور راسي منصف والدوائر والأقواس المتراكبة والمتقاطعة ذات أبعاد وأقطار مختلفة يتم وفقها تحديد مستويات العناصر (ج).
النظم التكرارية	تكرار عكسيا متدبرا ومتقاطعا ومتداخلا قائم على التماثل يشغل معظم مفردات التكوين.
الألوان	الأحمر الداكن والأزرق الداكن(النيلي) والأخضر الفاتح والأبيض والأسود.
التباين	يتحقق بتجاور القيم اللونية المختلفة الفاتحة والداكنة والتباين بين الألوان المتكاملة.
الإيقاع والحركة	اتجاهات الفروع والعناصر (إلى اليمين واليسار ودائري ولأعلى وأسفل) الناتجة عن التكرارات المختلفة (بسيط ودائري وعكسي ومتبادل) حقق نوع من الحركة. وتنوع الحركة ونظم الإنشاء المختلفة (تقاطع وتداخل وتدابر) وتنوع وتفاعل الخطوط المنحنية والدائرية، وتنوع وتباين المساحات والملامس والألوان، حقق إيقاع خطي ولوني في التصميم.
التماس والتماثل والاتزان	تماس جزئي وتماثل شبه تام وتناسب بين نسب الخطوط والعناصر والمساحات اللونية، والتوافق والتكامل والتباين اللوني حقق الوحدة والاتزان للتصميم.

٦- العمل الفني السادس- (شكل ٥١١)

- تربيعات خزفية تزين جدران بيت "الأمير"، القاهرة- ق١٧ م- العصر العثماني
- (عن: D'avennes, VOL.2, 1877, P125)

وصف العمل

كنار من بلاطات خزفية مزخرفة بمجموعة من الزهور والفروع والأوراق النباتية ووحدات مجردة ذات ألوان زاهية.



(شكل ٥١١)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	البراعم والأوراق والفروع وزهر الرمان وروزيت ووحدة السحب "تشي"والنقط (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكة عمودية بسيطة ذات أبعاد متساوية تتقاطع فيها مجموعة من الدوائر والأشكال البيضاوية وفق تكوين يتكرر على طول الشريط (ج).
النظم التكرارية	التكرار المتبادل والعكسي بين زهر الرمان مع الفروع المتماوجة لأعلى وأسفل والروزيت مع وحدة "تشي".
الألوان	الأحمر والبيج والأزرق الفاتح والأخضر الفاتح والأبيض الرمادي فوق خلفية من الأزرق الداكن المائل للرمادي والأسود في تحديد الزخارف.
التباين	يتحقق بتجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة إلى جانب التباين في نوع وحجم الخطوط المنحنية والدائرية ونسب العناصر.
الإيقاع والحركة	تظهر الحركة من خلال اتجاه التكرار لأعلى وأسفل. اتجاهات الحركة وتنوع التكرار وتباين الخطوط والمساحات والملامس حقق إيقاعات خطية ولونية في التصميم.
التماس التماثل والاتزان	تماس شبه كلي وتماثل جزئي في العناصر والتكوين. وتناسب بالتوزيع الجيد لنسب المساحات وللمجموعات اللونية المتباينة حقق اتزان ووحدة.

٧- العمل الفني السابع- (شكل ٥١٣)

- تربيعات خزفية تزين جدران جامع "شيخون"، القاهرة- ق١٨ م- العصر العثماني
- (عن: D'avennes, VOL.2, 1877, P129)

وصف العمل

كنار مكون من بلاطات "تربيعات" خزفية مزخرفة بوحدات نباتية مجردة ذات الوان زاهية.

(شكل ٥١٣)

أ- العناصر الزخرفية للعمل الفني

ب- تطابق التحليل الهندسي مع العمل الفني

ج- التحليل الهندسي للعمل الفني

التحليل الفني للعمل	
العناصر الزخرفية	وحدات نباتية مجردة مركبة قائمة على وحدات نباتية كأسية مختلفة الأشكال والأحجام وأوراق وفروع نباتية وبراعم (أ).
الاتجاهات والمحاور	شبكة عمودية ذات أبعاد غير متساوية ومجموعة من الدوائر المتقاطعة يتكرر على طول الشريط الزخرفي (ج). يتم وفقها تحديد مستويات العناصر.
النظم التكرارية	التكرار المتبادل بين وحدتين مركبتين على طول الشريط الزخرفي. كل وحدة قوامها نظم تكرارية وإنشائية كالتراكب والتماثل والتقاطع تحكم مفرداتها.
الألوان	الأحمر والأبيض والأزرق المائل للرمادي والبيج والأسود في تحديد الزخارف.
التباين	اختلاف القيم اللونية للمساحات المتجاورة بين الساخن والبارد حقق تباينا.
الإيقاع والحركة	تظهر الحركة بتنوع اتجاه التكرار. والتنوع في اتجاهات الحركة ونظم التكرار والإنشاء وحركة الخطوط المنحنية والدائرية وحركة العناصر، وتباين الألوان والخطوط والمساحات، حقق إيقاع خطي ولوني في التصميم.
التماس والتماثل والاتزان	تماس كلي وتماثل جزئي. التماثل ونظم الإنشاء والتناسب بين نسب المساحات والألوان والتماس حقق اتزان ووحدة داخل التكوين.

وعليه، ووفق ما عرضته الباحثة من فروض وأهداف، وفي ضوء ما توصلت إليه الباحثة من استنتاجات في الفصول السابقة من خلال دراسة وتحليل كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية بمختلف مقوماتها وأبعادها الفكرية والفلسفية والتشكيلية، وما قامت به الباحثة من تصنيفات

مختلفة واستنباط وإدراك للصياغات الزخرفية والقيم المشتركة بين الحضارتين، وتحليل واستخلاص مجموعة العناصر الزخرفية والنظم البنائية والقيم الجمالية لكلا الحضارتين. وفي ضوء ما تقوم عليه فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة من نظريات ومبادئ تؤكد على ضرورة الاستلهام من تراث الحضارات السابقة وقبول التنوع الثقافي والمزاوجة بين الطرز والأنماط الفنية المختلفة، سوف تقوم الباحثة باستحداث مجموعة من التصميمات الزخرفية المبتكرة القائمة على الجمع بين بعض زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك ضمن مجموعة من المداخل التجريبية التي يقوم عليها المنهج التطبيقي للبحث.

وحيث أن العمل الفني يقوم على مجموعة من العلاقات الخطية واللونية والصياغات المبتكرة والنظم البنائية والعلاقات والقيم الجمالية، كان لزاما على الباحثة من التطرق إلى مجال التصميم والتصميم الزخرفي ودراسة مفهوم كل منهما وما يرتبط بالتصميم من عناصر وأسس ونظم تكرارية وإنشائية، بالإضافة إلى تناول مفهوم التجريب ومداخله وأهميته في العملية والابتكارية وعلاقته بالمجال الفني والتفكير العلمي والتطور التكنولوجي ودور كل منهم في مجال التصميم. وهذا ما سوف تستعرضه الباحثة في الفصل القادم.

الباب الخامس

العملية التصميمية والتجربة العملية

الفصل الأول:العملية التصميمية والتجريب

- التصميم
- التصميم الزخرفي
- عملية التصميم
- مراحل التصميم
- ركائز التصميم
- الإدراك البصري
- عملية التصميم والعملية الإبداعية ونظرية التفكير
- التجريب والإبداع في العمل الفني
- التطور العلمي والتكنولوجي ودوره في العملية التصميمية

- **أولا: العملية التصميمية والتجريب**
- **التصميم Design**

يقوم العمل الفني على مجموعة من الجزئيات التي ينتج عن تجمعها وتفاعلها مع بعضها البعض ما يعرف بالتكوين "Composition"، وبالتالي يعرف التكوين بأنه وحدة متكاملة لمجموعة العناصر المكونة للعمل الفني، والاهتمام بتصميم التكوين هو من أهم الركائز لتحقيق جمال التكوين. ويعرّف التصميم "Design" بأنه "التخطيط لتنظيم العناصر المكونة للكل في شكل موحد". (فضل، ٢٠٠٠)١٣٤، ١٣٥. فالتصميم هو العملية الكاملة لتخطيط العمل الفني وإنشائه بطريقة مرضية من الناحية الوظيفية وفي نفس الوقت تجلب السرور إلى نفس المتلقي، مما يشبع حاجات الإنسان النفعية والجمالية. وتعتمد عملية التصميم على ثقافة الفنان ومهاراته وقدراته التخيلية. (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤)٨، ٩. والتصميم عملية ذات شقين، الشق الأول إعمال العقل والخبرات في المؤثرات أو الحاجات التي يستجيب لها الإنسان لإيجاد تصور ذهني للعمل المراد إنتاجه، متأثرا في ذلك بالبيئة المحيطة به، أما الشق الثاني فيشتمل على الأشكال المادية الناتجة عن الشق الأول وعن توظيف العناصر والأسس الفنية المتبعة لمقابلة الحاجات الإنسانية. (أحمد، ١٩٨٥)٢٤٣

وترى بعض الكتب أن مصطلح التكوين يستخدمه الأكاديميون، بينما يفضل فنانو الحداثة استخدام مصطلح التصميم. (رياض، ١٩٧٤)٥٧ وقد انقسمت آراء الكتاب بين من يعتبر التصميم اكبر من التكوين وبالتالي فالتصميم يشمل التكوين ويمتد إلى أبعد من مجرد ترتيب العناصر، وبين من يعتبر أن التعبيرين مترادفين ومتكاملين في العمل الفني التشكيلي لاعتمادها على عناصر تشكيلية مشتركة لتحقيق قيم تشكيلية في العمل الفني. (أحمد، ١٩٨٥)٢٤٥ وعلى الرغم من اتفاق الباحثة مع الرأي القائل بأن التصميم يشمل التكوين من ناحية كونه عملية فكرية ذات أبعاد مختلفة وتخطيط مسبق ينتج عنها التكوين، إلا انه عند تناول العمل الفني الزخرفي بالدراسة والتحليل فإن الباحثة ترى أن المصطلحان مترادفان حيث أنهما يشتركان في العناصر والقيم الفنية.

وعلم التصميم هو احد فروع الفن التي تساهم في بناء وتنظيم العملية الفنية وصياغة العمل الفني. ويستند التصميم على الفكر والنظريات التي تساعد في بناء الفكر التصميمي، ولكنه يعتمد في صياغة هذه الأفكار والنظريات على التطبيق وذلك لبلورتها من خلال خامات تشكل الجانب المادي والمرئي من عملية التصميم. (الخولي، ١٩٩٩) ٤٦٧

ويبين الجدول التالي التصميم بوجه عام بنوعيه التصميم الجرافيكي والتصميم الصناعي. (السكري١٩٩٧)٣

التصميم الجرافيكي			**التصميم الصناعي**		
الإعلان في وسائل الإعلام	تعليم	نظم إرشادية وعلامات	التصميم الخاص بالعمارة	التصميم ذو الطابع الهندسي	التصميم ذو الطابع الجمالي
فيلم سينما تلفزيون فيديو فوتوغرافيا	الكتاب الجريدة المجلة مطبوعات	الرموز والعلامات التوجيه الإرشادي الملصق التغليف	عناصر البناء نظم البناء الأثاث ديكور داخلي	أجهزة منزلية أجهزة للعمل ماكينات وآلات أجهزة نقل	الموضة والأزياء المنسوجات الحلي الخزف الزجاج

- **التصميم الزخرفي Decorative Design**

يعد التصميم الزخرفي احد مجالات التصميم. ويعود مصطلح الزخرفة (Decoration) إلى المفردة اللاتينية (Decus) التي تعني التزيين والتحلية. ويدخل فن الزخرفة في شتى مظاهر حياتنا اليومية من مباني وأدوات ونسيج وأزياء، وتقوم عملية التصميم الزخرفي على المفردة التشكيلية "Motif" "الموتيفة" وفق مجموعة من الشبكيات والنظم التكرارية والعلاقات الإنشائية. (محمد، ١٩٩٦)٢٥-٢٨

وتعد الزخرفة رمز حضاري ذو أهداف نفعية وجمالية، وقد كان للتواصل الحضاري دور مهم في استمرار الأساليب الزخرفية وتطورها عبر العصور. وتاريخ الزخرفة هو احد أشكال القراءة للحياة المادية والروحية لمسيرة المجموعات البشرية عبر العصور. فالتعبيرات الزخرفية على الأعمال والقطع الفنية ليست مجرد جمال بل تمثل جزء هام من الحياة والخبرات العملية وطرق المعيشة ونظم التفكير والتقاليد ودرجات الرقي والمدنية التي عاشها فنانو العصور السابقة.(الدميني، ١٤١٣)٣١، ٣٢
وتعود نشأة الزخرفة إلى بداية الفن فالزخارف جزء من الفن ومسيرة نموه تبدأ من الرسوم داخل الكهوف ثم تطورت حتى بلغت أوجها في كل من الفن الفرعوني وفن بلاد الرافدين حيث التكوينات الزخرفية والمفردات تزين كافة الفنون الفرعية بمختلف أنواعها. (الصقر، ٢٠٠٣)٢٥، ١٠٦
ويعتبر البعض أن "اللوحة الزخرفية" جزء من التصميم الزخرفي أو التصميم ذو الطابع الجمالي. وتعرف اللوحة الزخرفية كمصطلح فني في إطار العمل الفني ذو البعدين بأنها تقوم على العلاقة الوثيقة بكل من وسيلة التنفيذ والحيز الذي تشغله، فقد تشغل جزءا من المسطح الموضوعة عليه أو مساحة السطح كله لذا يكون على المصمم أن يكيف أشكاله وتراكيبه وفقا لما تتطلبه هذه العوامل والقيمة الفنية التي يسعى إلى تحقيقها. (السيد، ١٩٨٧)١١
وقد قام "عبدالكريم" بدراسة التصميم الزخرفي من خلال اللوحة الزخرفية وقام بوضع خمسة مداخل تحليلية لتعريف التصميم الزخرفي وتتمثل في: عضوية الزمان والمكان؛ المضامين الايدولوجية؛ الصياغات التشكيلية؛ الأسس البنائية؛ التقنيات، وتوصل إلى تعريف التصميم الزخرفي بأنه بناء كلي منظم له عضوية العلاقات الزمانية والمكانية ويحقق المضامين الأيديولوجية من خلال ديناميكية الصياغات التشكيلية للمفردات المختارة على أسس بنائية متناسبة ومنفذة بالتقنيات المتوافقة مع بنيتها الكلية بهدف تحقيق الدلالات التعبيرية التي تعكس ما بداخل التصميم الزخرفي من قيم جمالية. (عبدالكريم، ١٩٩٤)١٠٩

- ## عملية التصميم Design Process

تعتمد عملية التصميم على تفاعل عدد من الأنشطة والتحليلات والحلول التجريبية المتنوعة القائمة على التفكير المبتكر. ولا تنحصر عملية التصميم على الناحية العملية وذلك بقيام المصمم بالتحليل والتحديد، بل تستلزم من المصمم كذلك نشاطا ذهنيا (سيكولوجي) يتضمن تحديد مشكلة التصميم بهدف كشف أبعاد جديدة غير ظاهرة للمشكلة والموائمة بين الجانب الظاهر من المشكلة وبين الحل المطلوب كما في جدول "٥٧" والذي يوضح عملية التصميم وفق تفاعل كل من الناحية النظرية والتطبيقية. (الخولي، ١٩٩٩)٤٦٩

- ## عملية التصميم – المحتوى والنتاج

إن التصميم كعملية فكرية وتطبيقية تتفاعل وفق بعدين:
- بعد المحتوى (داخل العمل الفني أو مدخلاته) والمقصود به التصميم
- بعد النتاج (خارج العمل الفني أو مخرجاته) والمقصود به التطبيق

- **داخل العمل الفني (المحتوى)**

ويشمل الآتي: (الخولي، ١٩٩٩)٤٧١
١- **عناصر التصميم (Design Elements):** هي مقومات التصميم والعناصر الأساسية التي يدرسها المتعلم ويصوغها الفنان ويراها المتذوق ويتطلع إليها المشاهد للعمل الفني.
٢- **مفردات التصميم (Design Motifs):** هي المفردات التي يصوغها المصمم باستخدام عمليات التبسيط والتلخيص والحذف والإضافة. وتكون إما اقرب للمفردات الطبيعية المرئية أو اقرب للأشكال الهندسية النقية.
٣- **صيغ التصميم (Design Forms):** هي مفردات أكثر تركيبا وتعقيدا وتتكون من عدة مفردات وتصاغ باستخدام عمليات التكرار والتراكب والشفافية والتنوع والتباين والتكبير والتصغير.

- **خارج أو مخرجات العمل الفني (النتاج)**

وتتطلب عمليات الإدراك والتفاعل والصياغة، وتتمثل في الآتي: (الخولي، ١٩٩٩)٤٧١، ٤٧٢

١- **أسس التصميم (Design Fundamentals):** تتطلب إدراك العلاقة بين العناصر والمفردات والصيغ، واستنباط حالات يبحث عنها المشاهد مثل:
- حالة الانتقال من حالة إلى أخرى، ويحققها الإيقاع
- حالة الاستقرار، ويحققها الاتزان
- حالة الاسترخاء، وتحققها الوحدة
- حالة الانتباه، ويحققها التأكيد عن طريق عمليات نقاط الارتكاز والتباين والعزل والوضع وعمليات النسبة والتناسب والخداع الفراغي والحركي.

٢- **قيم التصميم (Design Values):** هي نتاج كل العلاقات التشكيلية والجمالية لتحقيق حاجة لدى الفرد أو المجتمع.

٣- **استثمار التصميم (Design Advantages):** هي النفعية والقيمة التي تحقق فائدة قابلة للاستثمار تعود على الفرد والمجتمع والإنسانية.

وقد خلص "الخولي" إلى تبيان العملية التصميمية بما تتضمنه من بعدي المحتوى والنتاج كما في "جدول ٥٨" . (الخولي، ١٩٩٩)٤٧٢

- <u>**مراحل التصميم:**</u>

- **مرحلة التفكير:** الفكر هو أول مراحل التصميم كموجه ودافع لعملية التصميم. وفيه يجيب المصمم على تساؤلاته (لماذا اصمم، ماذا اصمم، كيف اصمم، ما هي الخامات التي سوف استخدمها، ما هو القصور الذي أعالجه، ما هي الحاجة التي ارغب في تطويع التصميم من اجلها).
- **مرحلة الرؤية:** هي المؤشر على بدء المصمم في ملاحظة العناصر التي ستستخدم في التصميم والبدايات الأولى للتصميم وتكوين المفردات وبناء الصيغ اللازمة لعملية التصميم.
- **مرحلة الإدراك:** وفيها يتم استشعار العلاقات بين المفردات والصيغ وهي نتيجة لعمليات الربط بين العناصر والمفردات والصيغ.
- **مرحلة الصياغة:** هي مرحلة الموائمة بين المفردات والعناصر وفقا لما بينها من علاقات تشكيلية جمالية وتطويع تلك المفردات وفقا للنتائج والمعطيات.
- **مرحلة الإبداع:** تأتي نتيجة لاختيار أحد الحلول المتعددة وهو ما يتطلب العودة إلى مرحلة التفكير مرة أخرى لاختيار احد الحلول.

وكما نرى فان عملية التصميم تبدأ وتنتهي بالتفكير مرورا بالرؤية والإدراك ثم التفاعل بين الرؤية والإدراك ثم مرحلة الصياغة. ويلخص "جدول ٥٩" مراحل عملية التصميم. (الخولي، ١٩٩٩)٤٧٤، ٤٧٥

- <u>**ركائز التصميم**</u>

وقد أجمع مجموعة من الباحثين والدارسين إلى تصنيف أهم الركائز التي تعتمد عليها عملية التصميم للقيام بدورها في بناء العمل الفني كما يلي:

١. عناصر التصميم
٢. نظم التصميم
٣. قيم التصميم

وفيما يلي دراسة موجزة لكل ركيزة من هذه الركائز:

١) <u>**عناصر التصميم:**</u> تؤدي هذه العناصر دور المفردات الشكلية في البناء التشكيلي للتصميم، كما تؤدي دورا جماليا ناتجا عن وضع هذه العناصر على أرضية التصميم وعلاقاتها ببعضها البعض ضمن القيم الفنية المتعارف عليها. (الصقر، ٢٠٠٣)١٢

أ. **النقطة Point:** هي أول وأبسط عناصر التصميم ولها تأثير كبير في العمل الفني. ويكمن تأثيرها في تعبيرها عن الحركة المستمرة داخل العمل الفني من خلال تعدد النقاط واختلاف أحجامها وألوانها في العمل الفني "شكل ٥١٧". (فضل، ٢٠٠٠)١٣٥ وهي تعبير عن المطلق وملتقى لتجمع الأشكال والخطوط ومنها تتولد مجموعات لا نهائية من النقاط والخطوط التي تتلاحم لتعود إلى نقطة البدء التي تمثل نقطة مركزية للخطوط. (حسين، ١٩٩٩)٤٨٨ كما أن وجود النقط في العمل الفني يدفع الرائي إلى ميل لا شعوري للوصل بينها مما يثير أحاسيس حركية عن العمل الفني لدى المتلقي. (رياض، ١٩٧٤)٥٩.

ب. **الخط Line:** يعرف الخط على انه نقطة متحركة، أو عدد غير محدد من النقاط. وتتعدد أشكال الخطوط من أفقية ورأسية ومائلة، كما قد تكون مستقيمة أو متموجة أو منكسرة أو متقاطعة "شكل ٥١٨". (فضل، ٢٠٠٠)١٣٥ وتشترك الخطوط على اختلاف أشكالها في أنها معبأة بطاقة حركية كامنة في اتجاه الخط. فالناظر إلى العمل الفني يميل إلى تخيل الخط ممتدا في اتجاهه، مما يساعده على النظر إلى مجموعة الخطوط المتفاعلة مع بعضها كوحدة متصلة مما يؤدي إلى الجمع بين الوحدات المتفرقة التي يشملها العمل الفني ويساعد على تحقيق وحدة الشكل. (رياض، ١٩٧٤)٦١

ج. **الشكل Form:** تنتج الأشكال عن استخدام الخطوط في العمل الفني. فالخطوط إما أن تكوّن أشكالا هندسية منتظمة (المربع، المثلث، الدائرة،...) "شكل ٥١٩" أو أشكالا غير منتظمة. كما أن المفردات العضوية النباتية "شكل ٥٢٠أ" والحيوانية "شكل ٥٢٠ب" والمفردات التشكيلية الخاصة هي من ضمن الأشكال الناتجة عن استخدام الخطوط في العمل الفني. (الخولي، ١٩٩٩)٤٧٢ وتنقسم الأشكال في العمل الفني إلى أشكال ايجابية وهي التي تعبر عن مقاصد الفنان وأشكال سلبية مثل أرضية العمل الفني وباقي أجزاءه. (فضل، ٢٠٠٠)١٣٥

د. **المساحة Area:** المساحة هي وحدة بناء العمل الفني. وتختلف المساحات في العمل الفني من حيث عددها وحجمها وشكلها وألوانها. (رياض، ١٩٧٤)٨٦ لذا فإن من أهم عوامل التكوين النهائي للتصميم وزيادة قيمته الفنية هو ترتيب العلاقة بين المساحات وبعضها والتآلف بين المساحات والخطوط داخل التصميم "شكل ٥١٩". (حمودة، ١٩٩٠)٩٩ وعلى الرغم من أن توزيع المساحات يرتبط بكل من طبيعة العمل الفني وأسلوب الفنان، إلا أن مراعاة التوازن في توزيع المساحات مع المحافظة على وحدة العمل الفني وإثارة العمق الفراغي في العمل الفني، تؤدي جميعها إلى التآلف في التصميم. (رياض، ١٩٧٤)٨٧

ه. **الملمس Texture:** هو تعبير عن الخصائص السطحية للعمل الفني من خشن rough وناعم smooth أو غائر وبارز. ويتم التعبير عن الملمس بالخط أو باللون أو بنوعية الخامات المستخدمة في العمل الفني "شكل ٥٢١". (الصقر، ٢٠٠٣)١٤٦، ١٤٧ كما أن للانعكاسات الضوئية وما تحدثه من ظل ونور تأثير هام على القيم الملمسية للسطوح (خاصة المنفذ منها بأسلوب الحفر البارز والغائر)، فهي تساعد على إبراز القيم الملمسية وتباينات الخطوط والمساحات على سطح العمل الفني.

ويمكن تصنيف الملامس إلى نوعين: (فضل، ٢٠٠٠)١٣٦

- **ملامس حسية Tactile Texture:** وهي التي يمكن التعرف على نعومتها وخشونتها عن طريق حسي كاللمس باليد.
- **ملامس بصرى Visual Texture**: وهي التي يمكن التعرف عليها عن طريق الإدراك البصري، وتنتج تنوع وتباين الخطوط والأشكال والمساحات اللونية، كما وتنتج عن استخدام طبقات سميكة من الألوان "impasto" أو في فن القص واللصق "collage" بلصق قطع من الأوراق والأقمشة الخشنة والناعمة لتعطي شعورا بالملمس.

و. **الفراغ Space:** رغم أن الفراغ يمثل الكيان السالب في العمل الفني، إلا انه عنصر فعال من مفردات العمل الفني. فمن عوامل نجاح التصميم الاهتمام بحجم الفراغ داخل العمل الفني بما يتوافق مع أبعاد المفردات المستخدمة وأسلوب توزيعها والمساحة الكلية للتصميم "شكل ٥٢٢". أما عدم الاهتمام بالتوزيع الجيد ما بين المساحات المشغولة والفراغ ضمن العمل الفني

سواء بترك فراغ كبير غير ذي معني أو عدم ترك مساحات فارغة كان يجب تركها، كلاهما يؤثر على جودة العمل الفني. (رياض، ١٩٧٤)٩٢

ز. **اللون Color:** يعتبر اللون صفة طبيعية من صفات الأشياء، كما انه من العناصر الأساسية في التصميم التي تُكسب العمل الفني قيما فنية وجمالية عالية. فأي عنصر آخر من عناصر التصميم لابد أن يكون له لون، كما أن مصدر جمال الكثير من العناصر مستمد من ألوانها. وعلى الرغم من أننا نرى لكل شيء حولنا لونا، فان النظرية العلمية تقوم على أن جميع الأجسام لا لون لها وان ما نراه هو لون إشعاع الطيف المنعكس عن الجسم. (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤)٣٧.

وتعتمد معظم طرق تحديد مواصفات الألوان على الخصائص التالية لتمييز الألوان:

١. **كنه (أصل) اللون Hue:** هو الصفة التي تسمي لون عن آخر بناء على إحساس العين باللون الناتج عن موجات الأشعة الضوئية المنظورة باختلاف أطوالها (الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، البنفسجي) (رياض، ١٩٧٤)٢٤٩ والتي تقاس بوحدة الانجسترم Angstrom (حمودة، ١٩٩٠)٧
٢. **قيمة اللون Value:** ويقصد بها عتامة اللون (غامق) أو استضاءته (فاتح). ويمكن زيادة عتامة اللون بإضافة اللون الأسود إليه، كما يمكن زيادة استضاءته بإضافة اللون الأبيض إليه. (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤)٢٧ كما يمكن زيادة الاستضاءة بإضافة الماء في حالة الألوان المائية. ولا يؤدي التغير في قيمة اللون الى تغير كنهه. (حمودة، ١٩٩٠)٦
٣. **شدة اللون Intensity أو نقاؤه وتشبعه Saturation:** وتسمى كذلك الكروما Chroma وتعتمد على مدى اختلاط اللون بالألوان المحايدة (الأبيض، الأسود والرمادي). فكلما زادت الكمية المضافة إلى اللون من أي من هذه الألوان المحايدة، نقصت شدة اللون أو نقاؤه "شكل ٥٢٣". (رياض، ١٩٧٤)٢٥٤ ويؤدي التغير في شدة اللون إلى تغير كنهه. (حمودة، ١٩٩٠)٦

وتقسم الألوان وفق دائرة الألوان كما في "شكل ٥٢٤أ" إلى الأقسام التالية: (فضل، ٢٠٠٠)١٣٦، ١٣٧

١. الألوان الأساسية أو الأولية: وهي الأحمر والأصفر والأزرق "شكل ٥٢٤ب"، وتتكون منها كل الألوان الأخرى.
٢. الألوان الثانوية: وتتكون بخلط لونين من الألوان الأولية "شكل ٥٢٤ج". فمثلا ينتج البرتقالي عن خلط الأحمر والأصفر.
٣. الألوان الثلاثية: هي التي توجد في دائرة الألوان بين كل لون أولي واقرب لون ثانوي منه "شكل ٥٢٤د"، مثل الأحمر البرتقالي.
٤. الألوان الحيادية: وهي الأبيض، الأسود والرماديات الناتجة عن خلط الأبيض والأسود.

كما تقسم الألوان من حيث قيمتها الجمالية إلى الأقسام التالية: (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤) ٣١-٣٣

١. الألوان الدافئة والباردة: الألوان الدافئة هي الأحمر والأصفر والبرتقالي وسميت كذلك لأنها تذكر بالنار وهي مصدر الدفء، أما اللون الأزرق والألوان القريبة منه والألوان البنفسجية فتسمى ألوانا باردة لأنها تتفق مع لون الماء والسماء وهما مصدر البرودة. أما الألوان الخضراء والأرجوانية، فإنها ألوان معتدلة. ولأن الألوان الدافئة لها صفة الانتشار الضوئي "active"، فإنها تظهر اكبر من مساحتها، بينما تظهر الألوان الباردة اقل مساحة لان لها صفة التقلص "passive" "شكل ٥٢٥أ".
٢. الألوان المتكاملة: وهي الألوان الثانوية الناتجة عن مزج أي لونيين أوليين ويكون اللون الثانوي الناتج مكملا للون الأساسي الثالث. فمثلا اللون الأخضر الناتج عن مزج اللونين الأزرق والأصفر، هو لون مقابل ومكمل للون الأحمر "شكل ٥٢٥ب".

الألوان المتوافقة: هي الألوان التي تتصف بالوحدة والارتباط على الرغم مما بينها من اختلاف "شكل ٥٢٥ج". وتصنف كما يلي: (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤) ٣١-٣٣

أ) الألوان المرتبطة بكنه لون واحد وتختلف عن بعضها في القيمة بإضافة الأبيض أو الأسود. أو تلك المتقاربة في دائرة الألوان مثل الأحمر البرتقالي والأحمر الضارب للاصفرار.

ب) مجموعة الألوان الفاتحة المجاورة للأبيض.
ج) مجموعة الألوان الساخنة المجاورة للأسود.
د) تركيبة الألوان المتكاملة، بإضافة الأبيض والأسود للألوان المتكاملة.
ه) تركيبة الألوان الباردة والدافئة: وتتم بتبادل الألوان الباردة والدافئة كما تتبادل المناطق المعتمة والمضيئة لتخلق إحساسا بالوحدة والاتزان والإيقاع.
و) تركيبة الألوان الثلاثة: تتكون من ثلاثة ألوان يفصل بينها مساحات متساوية في دائرة الألوان مثل البنفسجي مع البرتقالي والأخضر.
ز) تركيبة الألوان المنتسبة: وذلك بإضافة لون معين إلى كل الألوان المستخدمة في العمل الفني مما يوجد صلة بين هذه الألوان.
ح) تركيبة الألوان المتلائمة: تتكون من تركيبة من الألوان المتكاملة متساوية في الشدة والقيمة.
ط) تركيبة اللون السائد: وذلك بجعل لون سائد في التصميم ومعه لون آخر تابع، ثم يضاف لون ثالث لتأكيد النواحي الهامة. مع تغيير قيم الألوان لتحقيق الاتزان من ناحية الغوامق والفواتح.

٢) نظم التصميم:

النظم هي النسق أو الترتيب الذي يمكن أن توصف به العلاقات التي تنشأ بين مجموعة من العناصر. (دهب، ١٩٩٨)١٣ أما النظـام فهو الكيان المتكامل الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه الكيان كله. (عبدالكريم، ١٩٨٥)١١ كما يعرف النظام على انه الكيان الكلي المنظم أو المعقد الذي يضم تجميعا لأشياء أو أجزاء تتكون من وحدة متكاملة. وبالتالي، فالنظام هو الأسلوب الذي ينتظم به عدد من العناصر والمفردات في علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو في وحدة كلية تمثل النظام. (شوقي، ٢٠٠١)٢٠٦ ويعتمد التصميم في العمل الفني على مجموعة من النظم وهي:

أ) النظم البنائية

وهي التي تتحقق من خلال مجموعة من القوانين الهندسية وقوانين النسب المختلفة والتي تحكم تفاعل الخطوط والمحاور (عمودية وأفقية ومائلة) والشبكيات المختلفة (مربعة، مثلثة، مسدسة، حرة) وفق تنظيم خاص. وتعتبر النظم البنائية أساس عملية التصميم.

ب) النظم التكرارية

التكرار نوع من الإيقاع يمثل ترديدا لفكرة بنظم متنوعة وليس على وتيرة واحدة بشكل آلي. (البسيوني، ١٩٩٠)٥٦. كذلك يعرف التكرار بأنه استخدام نفس العنصر بأعداد كبيرة حسب الحاجة إليه دون تغيير القيم اللونية أو النسب أو الخصائص البنائية للوحدات المتكررة في التصميم الواحد. ويستفاد من التكرار في تحقيق وفرة العناصر، وكذلك تأكيد مظاهر الامتداد والحركة التقديرية على سطح التصميم وصنع علاقات متغيرة بين الأشكال المتكررة والفراغ المسطح. (يسري، ٢٠٠٣)١٠٤ وفي جميع أنواع التكرار تتجاور الوحدات وتتعاقب على مسافات وأبعاد منتظمة ومتساوية مع اختلاف أوضاعها. ومن أنواع التكرار: (حمودة، ١٩٩٠)٧٢

- التكرار البسيط: تتجاور فيه العناصر في وضع واحد ثابت ومتواتر كما في "شكل ٥٢٦" و"شكل ٥٢٠أ أسفل". (حمودة، ١٩٩٠)٧٢
- التكرار العكسي: تتجاور فيه عناصر التصميم في أوضاع مغايرة إلى أسفل وأعلى والى يمين وشمال في تقابل أو تضاد "شكل ٥٢٧". (حمودة، ١٩٩٠)٧٢
- التكرار المتبادل: يتم فيه تجاور وتعاقب عنصرين أو أكثر مختلفة من حيث الشكل أو اللون أو المساحة "شكل ٥٢٨". كما يعتبر التبادل أساس في التكرارات الرأسية والأفقية والممتدة (المتوالية) والدائرية. (حمودة، ١٩٩٠)٧٢
- التكرار المتساقط: وفيه تتساقط صفوف تكرارت الوحدة أفقيا أو راسيا داخل الوحدات الأخرى في التصميم "شكل ٥٢٩". ويسمى التساقط كليا إذا تساقطت صفوف الوحدات بمقدار نصف الحيز الذي تشغله الوحدة بينما يسمى تساقط جزئي إذا كان تساقطها بمقدار اقل كالربع أو الثلث. (حمودة، ١٩٩٠)٧٤

- التكرار المتوالد: يقوم على التكرار المنتظم لوحدة واحدة ينشأ عن تجاورها وتعاقبها فراغ يماثل تماما شكل الوحدة المستخدمة في التكرار"شكل ٥٣٠". كما يمكن تشكيل التوالد باستخدام وحدتين. (حمودة، ١٩٩٠)٧٤
- التكرار الشعاعي: هو نمط محدد من أنماط النظام تبدو فيه العناصر التشكيلية وكأنها صادرة عن نقطة مركزية. ويقوم التكرار الشعاعي على تكرار مجموعة من العناصر على اختلاف أنواعها بحيث تنطلق تلك العناصر من المركز بطريقة إشعاعية منظمة أي محسوبة الفترات الزمنية "شكل ٥٣١". (دهب، ١٩٩٨)١٣

وكما تتعدد أنواع التكرار، تتعدد كذلك أوضاعه أو اتجاهاته وهي: (حمودة، ١٩٩٠)٨٠، ٨٤
- التكرار ذو الوضع الأفقي: ويتم فيه تجاور الوحدات وتكرارها عرضيا إلى اليمين والشمال.
- التكرار ذو الوضع الرأسي: ويتم فيه تجاور الوحدات وتكرارها طوليا إلى الأعلى والأسفل.
- التكرار ذو الوضع المائل: وفيها تتجاور الوحدات في اتجاه مائل بزاوية مع بقاء الوحدات في وضعها الأساسي "شكل ٥٣٢".
- التكرار ذو الوضع الدائري: تتجاور الوحدات في هذا الوضع بالتكرار حول مركز دائرة.

ج) النظم الإنشائية

النظم الإنشائية هي مجموعة الأساليب التنظيمية التي يستعين بها المصمم لإحكام العلاقات الشكلية بين العناصر على مسطح التصميم. ومن هذه النظم: (إسماعيل، ١٩٩٩)٢١٨

- التماثل: ويكون بانطباق احد نصفي عناصر التصميم على نصفه الآخر تمام الانطباق. والتماثل نوعان، تماثل كلي ويكون بتطابق تكوين أو عنصر زخرفي في اتجاه متقابل أو مضاد حول محورين أفقي ورأسي معا "شكل ٥٣٣أ"، وتماثل جزئي ويكون بتطابق عنصر أو تكوين يكمل نصفه النصف الآخر في اتجاه متقابل حول محور واحد رأسي أو أفقي "شكل ٥٣٣ب". (حمودة، ١٩٩٠)٦٢
- التراكب: هو احد حالات الارتباط بين عنصرين يبدو فيها احد العنصرين فوق الآخر أو أمامه بحيث يغطي جزء منه. (يسري، ٢٠٠٣)١٠٢ كما ينتج عن استخدام التراكب أشكال جديدة في التصميم "شكل ٥٣٤". (عبدالكريم، ١٩٨٥)٥٥
- التضافر: هو أن تأخذ العناصر مسارات تشبه مسارات ضفائر الشعر أو الخيوط المجدولة. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٥٧ ويعني ضفر الشعر وغيره ضفرا أي نسج بعضه على بعض نسجا محكما وجعله ضفائر بثلاث طاقات أو أكثر. (يسري، ٢٠٠٣)١٠٣ وفي التضافر تتبادل العناصر المتضافرة الظهور والاختفاء. ويستخدم التضافر في التصميم بعدة أشكال منها: (عبدالكريم، ١٩٨٥)٥٧
  ١- تضافر مفتوح: تكون فيه العناصر المتضافرة مفتوحة النهايات "شكل ٥٣٥".
  ٢- تضافر مغلق: تكون فيه العناصر المتضافرة على هيئة أشكال مغلقة ومنتهية "شكل ٥٣٦".
  ٣- تصميم يجمع بين مل من التضافر المفتوح والمغلق.
- التصغير والتكبير: من عوامل تحقيق التنوع في العلاقة بين عنصرين أو أكثر ويرتبط بفكرة التناسب. ويعطي استخدام التصغير والتكبير إحساسا قويا بوجود العمق التقديري وازدياد في سعة الفراغ ويتبعه إحساس قوي بانتقال الحركة التقديرية من إلى الخلف وبالعكس "شكل ٥٣٧أ" و"شكل ٥٣٦". (الديب، ٢٠٠٠)١١٢

كما أن نظم التقابل والتدابر والتداخل والتجاور والتماس والتقاطع والحذف والإضافة والشفافية "شكل ٥٣٧ب" والتوافقات اللونية "شكل ٥٣٧ج" هي من النظم الإنشائية التي تستخدم في التصميم. (إسماعيل، ١٩٩٩)٢١٨

٣) قيم التصميم:

وتسمى كذلك الأسس الجمالية أو التشكيلية للتصميم، والتي تنظم وضع العناصر عل مسطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة مع ما يجاورها من عناصر. فالقيم الفنية هي محصلة استخدام العناصر

التشكيلية وصياغتها وترتيبها وتوزيعها تبعا لأسس متفق عليها، وتتأثر القيم الفنية بمهارات الفنان التقنية وخبراته المعرفية وأحاسيسه الذاتية. (أحمد، ١٩٨٥)٢٤٧

أ) الوحدة Unity:

تتم الوحدة في العمل من خلال تحقيق علاقة ترابط بين عناصر التصميم وعلاقة كل عنصر منها بالتصميم ككل. فيجب خلق إحساس بالصلة المستمرة بين هذه العناصر، كما يجب خلق توافق عناصر التصميم مع التصميم ككل من حيث المساحة التي تشغلها واتساقها مع الشكل العام للتصميم. (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤)٧٤، ٧٧ وعلاقة الترابط بين العناصر يمكن أن تبنى على اللون أو الموضوع أو الحجم بالإضافة إلى وحدة الفكرة أو الموضوع. مع ملاحظة أن مراعاة الوحدة لا تمنع من التنويع في العمل الفني من حيث الشكل والمساحة والملمس واللون بما يبعد الإحساس بالملل دون المساس بوحدة العمل الفني " شكل ٥٣٨". (الصقر، ٢٠٠٣)١٧٣، ١٧٤

ب) الاتزان Balance:

يمثل الاتزان تنظيم للعلاقة بين أجزاء العمل الفني بحيث تتفاعل العناصر والأجزاء المختلفة كُلاً حسب موضعها الصحيح الخاص الذي يحقق التوازن "شكل ٥٣٩". كما انه عادة ما يعتمد على تطابق جزأين أو أكثر في التكوين الزخرفي حول محور أو عدة محاور. فالاتزان المحوري الكلي قائم على محاور راسية وأفقية معا، أما الاتزان المحوري الجزئي فيكون قائم على محور راسي أو أفقي. (يسري، ٢٠٠٣)١٠٠، ١٠١ والاتزان نوعان، اتزان تماثلي (symmetrical balance) واتزان لا تماثلي (asymmetrical balance). ففي الاتزان التماثلي يتشابه نصفا الصورة من حيث تكرار الألوان والأشكال، ورغم أن هذا النوع قد يشعر بالملل إلا انه مناسب للمواضيع الوقورة الجادة. أما الاتزان اللا تماثلي فهو الذي يتحقق عندما تتساوى العناصر – رغم اختلافها - في وزنها البصري. ومن الطرق التي يتحقق بها الاتزان اللا تماثلي: (فضل، ٢٠٠٠)١٤٠-١٤٢

- باستخدام الألوان، باستخدام مساحة كبيرة من الألوان المحايدة في مقابل مساحة صغيرة من الألوان الفاتحة.
- بالقيمة، باستخدام الفواتح والغوامق.
- باستخدام الأشكال، وذلك باستخدام أشكال معقدة التكوين مع الأشكال الهندسية البسيطة.
- باستخدام الملامس، فالمساحة الأصغر ذات الملمس الخشن تحقق اتزان مع مساحة اكبر ذات ملمس ناعم.

ج) الإيقاع Rhythm:

استخدمت كلمة الإيقاع بداية في الموسيقى، ثم استعيرت لتستخدم في مجال الفنون. وقد عرف الإيقاع في الموسوعة العربية الميسرة على انه "ما انتظم من حركات متساوية في أزمنة متساوية". وبالتالي فان الإيقاع في التصميم هو ما انتظم من أشكال متساوية في مسافات متساوية في تكرار منتظم. فالإيقاع هو تعبير عن تواصل حركي ناتج عن التنوع ونظم التكرار لعناصر التصميم كالخط واللون والملمس. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٤٢، ٤٣ كما أن الإيقاع كقيمة جمالية يتحقق أيضا من خلال بعض القيم الجمالية الأخرى كالوحدة والاتزان والتباين (الرزاز، ١٩٨٤)٥٦ وكذلك من خلال التكرار والتدرج والتنوع والاستمرار "شكل ٥٤٠" و"شكل ٥٣٦" و"شكل ٥٣٨". (إسماعيل، ١٩٩٩)٢٢٥ وللإيقاع صفة الاستمرارية باستمرار الإدراك البصري للتصميم. (عبدالكريم، ١٩٨٥)١٢

ويصنف الإيقاع إلى ثلاثة أنواع: (الصقر، ٢٠٠٣)١٨٠، ١٨١

- إيقاع رتيب، تتشابه فيه جميع الوحدات والفواصل في الشكل والمساحة والموقع وقد يتغير اللون.
- إيقاع غير رتيب، تتشابه فيه الوحدات مع بعضها والفواصل مع بعضها ولكن تختلف الوحدات والفواصل في الشكل أو الحجم أو اللون.
- إيقاع حر، تختلف فيه أشكال الوحدات عن بعضها وكذلك تختلف الفواصل عن بعضها البعض.

د) الحركة Movement:

تظهر الحركة في التصميم من خلال ما يعتمده الفنان من نظم تكرارية وإنشائية تحكم مفردات وصياغات العمل الفني. وتتحقق الحركة من خلال تنوع وتفاعل الخطوط واتجاهات التكرار فتكون الحركة في التكوين هادئة تارة ومندفعة تارة أخرى وذلك وفق الخصائص التركيبية للخطوط وحسب اتجاه نظم التكرار. والعمل الفني – من خلال الحركة – يقوم على أجزاء وكليات بحيث يمثل كل جزء في العمل الفني توافقا شكليا جديدا حسب رؤية المشاهد وقدرته على استخلاص الأشكال والتركيبات المتعددة والمتداخلة. (حسين، ١٩٩٩)٤٨٨

هـ) النسبة والتناسب Proportions:

كما ذكرنا سابقا فإن علم التصميم يقوم على الجمع بين عناصر العمل الفني وإضفاء القيم الجمالية من نظم إنشائية وتكرارية مع مراعاة وحدة الشكل والمضمون. فعملية الجمع بين هذه العناصر تتطلب مراعاة لنسبها (Proportions). ونعني بالنسب العلاقة بين أطوال وأحجام عناصر التصميم وكذلك المسافات بين هذه العناصر وذلك لخلق إيقاعات مقبولة جمالياً "شكل ٥٤١". (رياض، ١٩٧٤)١٣٧

والنسبة هي علاقة بين شيئين، بينما التناسب هو علاقة بين ثلاثة أو أكثر. (الخولي،١٩٨٢)٢٦ وقد استخدم الفنانون القدماء النسبة والتناسب في الأعمال الفنية المختلفة وبالخصوص نسبة أبعاد "القطاع الذهبي" "Golden Section" وهي "١,٦١٨:١". (رياض، ١٩٧٤)١٣٧، ١٣٨

و) التباين Contrast:

التباين هو الجمع بين الأضداد مثل الضوء والظلام والطويل والقصير والكبير والصغير. والتباين في العمل الفني هو الانتقال السريع من حالة إلى عكسها لجذب الانتباه وتجنب الرتابة. والتباين قد يكون في حجم و اتجاه الخطوط أو المساحات أو الشكل أو اللون أو الملمس أو الحجم. (رياض، ١٩٧٤)١٠١، ١٠٢

ويظهر التباين كقيمة جمالية بشكل كبير من خلال التباين بين المجموعات اللونية في العمل الفني من ناحية كل من كنه اللون ودرجة اللون "شكل ٥٤٢". كما يرتبط التباين اللوني في العمل الفني بظاهرة الانتشار البصري والتي تبين أن المساحة الصغيرة من اللون الأبيض تبدو اكبر حجما من حجمها الحقيقي على الأرضية السوداء. كذلك تزيد الألوان الفاتحة من قيمة الألوان المجاورة لها بينما تنقص الألوان الغامقة من قيمة الألوان المجاورة لها. كما أن التباين في كنه اللون يؤدي إلى أن يبرز كل لون اللون الآخر ويزيد من وضوحه. ومن الأمثلة على استفادة الفنان من تباين الألوان إحاطة الرسوم الفاتحة على الأرضيات الفاتحة بخط من اللون الغامق لإظهارها أكثر قوة، وقد طبق ذلك الفنان في كل من الفن الإسلامي والفن المصري. (عبدالحليم ورشدان، ١٩٨٤)٣٣-٣٥

- **الإدراك البصري Visual Perception**

الإدراك هو عملية عقلية تتم بها معرفتنا للعالم الخارجي عن طريق المثيرات والتنبيهات الواردة لحواسنا كالسمع والبصر. (وصفي، ١٩٧٨)٧٣ فمن خلال عملية الإدراك يتم تفسير المثيرات الواردة للعقل. فالإدراك تفاعل بين الإنسان المدرك والشيء المدرَك.

ويعرف الإدراك البصري على انه عملية عقلية تجري بناء على استقبال المثيرات البصرية عن طريق العين للتعرف على المرئيات الموجودة في المجال البصري واكتشاف النظم التي تتضمنها هذه المرئيات. ولا يقتصر الإدراك البصري على مجرد الإحساسات البصرية وإنما يمتد ليشمل قدرة العقل على تفسير وترجمة هذه الإحساسات بناء على الخبرات الحسية السابقة. وبالتالي فان عملية الإدراك تتأثر بعوامل ذاتية تتعلق بالإنسان المدرك (اتجاهاته العقلية وخبراته السابقة وحالته المزاجية وميوله السائدة وحاجاته الدائمة والعارضة ومراحل نموه) وكذلك بعوامل موضوعية تخص الأشياء المدرَكة (قوانين التقارب والتشابه والتماثل والإكمال وإغلاق الشكل والأرضية). وقد ظهر مفهوم الإدراك البصري في بدايات القرن العشرين على يد مجموعة من علماء النفس الألمان فيما يعرف باسم مدرسة

الجشتالت♦ "Gestalt" والتي تعني بالإدراك البصري القائم على سيكولوجية الإدراك. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٦١-٦٣

- **أسس نظرية الجشتالت في مجال الإدراك البصري**

♦ يقوم المخ بعمليات ذهنية مركبة لصور الأشكال المنعكسة على شبكية العين من العالم الخارجي. فيكون ما تدركه العين بصريا محدودا بما يسمح العقل بإدراكه.

♦ الإدراك الإجمالي يسبق الإدراك التفصيلي. فإدراك الشكل يتم عن طريق إدراك عام لصفة كلية مميزة، ومن ثم إدراك العلاقات بين أجزائه المكونة له.

♦ يتحدد الشكل في حقلنا البصري بناء على علاقته بالأشكال الأخرى. فوجود الجزء في كل هو شيء يختلف عن وجود هذا الجزء منفردا أو في كل آخر، وذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها الجزء من وضعه ووظيفته في كل حالة من الحالات المختلفة للكل.

♦ إن خصائص الإدراك الكلي تزيد على حاصل جمع الأشياء. فخصائص الكل ليست بالضرورة حاصل جمع خصائص الأجزاء، وذلك بسبب المتغيرات التي تطرأ على بناء الصيغة الكلية خلال تغيرات وضع الأجزاء. (وصفي، ١٩٧٨)٧٤

- **العوامل الموضوعية في الإدراك البصري:**

وهي العوامل التي لا تخص الفرد المدرك، بل توجد في الأشكال المرئية فقط وتساعد على إظهار الشكل.

- قانون التجاور والتقارب: العناصر المتجاورة تدرك في أنساق نمطية ووفقا لنظام مصفوفاتها التقريبية. فنفس المجموعة من النقاط قد تبدو لنا كصفوف أفقية أو صفوف رأسية بناء على الفراغ الكائن بينها. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٦٧
- قانون التماثل: العناصر المتماثلة تميل إلى أن تتجمع لتكون كلا لتبرز صيغا تتميز بكيان مستقل. (وصفي، ١٩٧٨)٧٧
- قانون الإكمال أو الإغلاق: وهو الذي يسمح لأبصارنا بادراك الأشكال الغير كاملة وتتبع خطوطها رغم الثغرات التي تعترض محيطها. فالإنسان يميل إلى سد الثغرات ليكون للشكل مدلول. وترجع نظرية الجشتالت ذلك إلى نظرية التوازن على أساس أن الأشكال الناقصة تخلق توترا في النفس لا يزول إلا بادراك الشكل. (وصفي، ١٩٧٨)٧٨
- قانون الاتصال أو الحدود الجيدة: عند تقاطع مجموعة من الخطوط، فان العقل يميل إلى إدراك الخط الممتد أكثر من إدراكه للأشكال المنفصلة الناتجة عن تقاطع الخطوط. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٧٠
- قانون الشمول: عند تنظيم مجموعة من العناصر بحيث تحقق في مجملها معنى معينا، فإن المتلقي يدرك المعنى المتضمن في التنظيم ويغفل عن الأجزاء التي تكون في التنظيم. (وصفي، ١٩٧٨)٧٧، ٧٨
- قانون الحركة المشتركة: حين تتحرك العناصر في نمط واحد، فإنها تتجمع بصريا لتكون كلاً يتحرك في اتجاه واحد. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٧١

- **عملية التصميم والعملية الإبداعية ونظرية التفكير**

إن العملية الإبداعية بما تشتمله من الإعداد والاحتضان والإشراق والتحقيق، تقابل عملية التصميم بما تتضمنه من قبول واستبصار وإعداد وحضانة وتوهج. كما ترتبط العملية الإبداعية بنظرية التفكير المشتملة على المعرفة والتخيل والتذكر والخبرة، وكذلك مرحلة التفاعل المتضمنة للتفكير المرتبط بالمشكلة الأساسية والمخرجات الناتجة عن التفكير المتجمع والمتشعب، وفي النهاية مرحلة التقويم. ويوضح "جدول ٦٠" العلاقة بين كل من عملية التصميم والعملية الإبداعية ونظرية التفكير. (الخولي، ١٩٩٩)٤٧٠

- **التجريب والإبداع في العمل الفني**

♦الجشتالت: كلمة ألمانية تعني الهيئة أو الشكل أو الصيغة أو البنية أو الشكل المنظم. (عبدالكريم، ١٩٨٥)٦١

كان التجريب ولا زال الطريق الأساسي للباحثين في مختلف المجالات العلمية لاستنباط حلول جديدة أو تطوير حلول موجودة كل في مجال تخصصه، ونتاج ذلك ما نلمسه من تطور في كافة مجالات الحياة من طبية وهندسية وفنية وغيرها. ورغم قدم استخدام المنهج التجريبي في المجالات العلمية، إلا أن استخدامه في المجالات الفنية والإنسانية لم يظهر بالصورة التي نراها الآن إلا في بدايات عصر النهضة الأوروبية. وفي مجال العمل الفني، يقوم منهج التجريب على العمل على كشف جوانب جديدة للعمل الفني من خلال عملية فكرية متداخلة تسمح بالحذف والإضافة وتقديم خطوة على أخرى واختيار تكوينات متنوعة تتناول نفس العناصر، وينتج عن ذلك تصاميم متعددة وجوانب جمالية وتشكيلية جديدة.

والتجريب فكر قادر على التنويع والتأليف بين العلاقات التشكيلية من خلال الملاحظة والبحث لإنتاج حلول جديدة وابتكارية. كما يرتبط الفكر التجريبي بكل من الفكر العلمي والفكر الإبداعي وفكر الجشتالت.

فالفكر التجريبي يرتبط بالفكر العلمي في اعتماده على الملاحظة والتسجيل، مع ما ينتج من الملاحظة من أفكار جديدة تغير من مدلولات الأشكال المألوفة أو المعاني التقليدية. كما يرتبط الفكر التجريبي بالفكر الإبداعي بكونه احد مراحل النشاط الإبداعي القائم على الفحص والاستكشاف والمعالجة اليدوية والمناقشة والتجريب والمجازفة وتعديل الأفكار. (السيد،١٩٧٩)١١٧،١٩،١٢٠

ويشترك الفكر التجريبي مع فكر الجشتالت في بناء التصميم برؤية كلية وليست جزئية وكذلك استقبال عناصر الطبيعة والبيئة بصورة كلية، مما ينتج عنه إدراك التصميمات الجديدة الناتجة عن التجريب بصورة كلية أيضا. (السيد، ١٩٧٩) ٢٠٧

وللتجريب عدة دوافع منها:

- انشغال الفنان بشكل معين أو رغبته في تشكيل تصميم معين
- التأمل والبحث في التراث القديم والحديث
- ظهور علاقات جديدة بالصدفة أثناء العمل
- التردد والتشكك

ويقوم التجريب كفمهوم على عدد من النظريات مثل نظرية التفكير ونظرية الحداثة أو التحديث التي تقوم على المحاولة للوصول إلى أسلوب معاصر عن طريق تجديد المفاهيم والأسلوب والخامات والأدوات المرتبطة بالإبداع الفني أو عن طريق إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل في صياغة معاصرة. (زكي، ١٩٩٥)١٢٥، ١٢٨

- **<u>مداخل التجريب:</u>**

ويقصد بها المنطلقات الفكرية والتقنية التي يستخدمها الفنان في تحويل وحدة البناء الموجودة في الطبيعة إلى تشكيل فني، وهي:

- <u>التركيب "Construction":</u> فكرة التركيب مستمدة من فكر المدرسة التكعيبية في البحث عن حقيقة جديدة للطبيعة بحيث تتماثل التصاميم الناتجة عن هذا المدخل مع الطبيعة. ويتحقق ذلك من خلال نظرة بنائية تحليلية تبحث عن منطق التشكيل في الطبيعة وما يناظره من منطق التشكيل في الفن. (السيد، ١٩٧٩)٦٩
- <u>التجريد "Abstraction":</u> يقوم هذا المدخل على إيجاد علاقات خداعية غير ثابتة تنتج عن تشويه منظور الأشكال أو تحريفها. وينتج عن ذلك تأثير ايجابي لخداعات بصرية تعكس مدركا غير ثابت للبعد الثالث على السطح. (السيد، ١٩٧٩)٨٥ والباحثة هنا ترى أن التجريد يقوم على التبسيط والتحوير في منظور الأشكال وصياغاتها. وأن مصطلح تشويه وان كان يستخدم أحيانا في مجال التصوير إلا انه يمكن استبداله بمصطلح المبالغة في منظور الأشكال وأبعادها.
- <u>التحطيم "Destruction":</u> يقوم هذا المدخل على الخروج عن مظاهر الطبيعة ونظامها ونسب الأشكال فيها، مما يعكس رفضا للقيم الاجتماعية المتعارف عليها أو رغبة في المبالغة في التعبير. ويرفض هذا المدخل في التجريب الخبرات المشكلة الجاهزة ويرى أن تحطيم الشكل يغير من مظهره المألوف والثابت المعبر عن قيمة معينة. (السيد، ١٩٧٩)٨٩

- الاختزال "Reduction": يشبه هذا المدخل الأعمال الأدبية في استعمال الكناية القائمة على المجاز والاستعارة. كما يعمل على إيجاز واختزال الرؤية والتشكيل إلى حد الوصول إلى الخط أو النقطة التي تتضمن معاني تؤدي الغرض الفني في التصميم.

التطور العلمي والتكنولوجي ودوره في العملية التصميمية

إن لكل عصر مقوماته الاجتماعية والسياسية والعقائدية التي تمثل في مجموعها ثقافة هذا العصر واتجاهاته الحضارية والفنية. فمثلا في العصور القديمة التي سيطرت فيها المواضيع الدينية، اتجه الفن للتعبير عن المعتقدات الدينية والعمل على نشرها. أما في العصر الحالي الذي تميز بكونه عصر البحث العلمي والتجريب والفكر الذاتي والتطور التكنولوجي، فقد اتجه الفنان إلى الاعتماد على التجريب والتطوير واستخدام أساليب حديثة. (عسكر، ١٩٩٤)١٤٧ وقد اهتمت المدارس الحديثة في الفن (كالباوهاوس والبوب والأوب) بالتطور العلمي والتكنولوجي ضمن اهتمامها بالتجريب والعمل على تغيير المفاهيم التقليدية والأكاديمية التي ظلت سائدة في الفن لفترات طويلة. (السكري١٩٩٧)٨. ويقوم أساس التطور العلمي والتكنولوجي للعملية التصميمية على جانبين رئيسين، الجانب الأول ظهور النظريات العلمية الحديثة في مجال التصميم والتي تؤثر في فكر المصمم وبالتالي في العملية التصميمية، والجانب الثاني التطور التكنولوجي من ناحية الأدوات والخامات التي تستخدم في العملية التصميمية والتي يظهر أثرها في شكل الإنتاج. (السكري، ١٩٩٧)٢

وقد ساهم التطور التكنولوجي الهائل في مجال الكمبيوتر من ناحية البرامج والأجهزة في جعل الكثير من البرامج في متناول الفنانين من حيث التكلفة وسهولة الاستخدام، مما أدى إلى التوسع في استخدام الكمبيوتر في العملية التصميمية والى ظهور ما يعرف بفن الكمبيوتر "Computer Art" والفن الرقمي "Digital Art".

ويعرف فن الكمبيوتر "Computer Art" بأنه كل عمل فني للكمبيوتر دور في إنتاجه، سواء كان العمل تصميم فني تشكيلي أو عمل فني بالصوت والصورة (فيديو) للأفلام وبرامج ألعاب الكمبيوتر. كما يشمل استخدام الأقراص المدمجة بأنواعها "CD, DVD" لحفظ صور رقمية ونسخ "scan" للأعمال الفنية. (http://en.wikipedia.org/wiki/Computer_art.htm)

كما يعرف فن الديجتال أو الفن الرقمي "Digital Art" بأنه الأعمال الفنية التي يتم إنتاجها باستخدام الكمبيوتر في صيغة رقمية وذلك باستخدام برامج خاصة بالرسم والتصميم. فهذه الصياغات الفنية موجودة داخل الكمبيوتر على شكل أرقام. كما يشتمل هذا المسمى أيضا على الأعمال الفنية المنتجة بالطريقة التقليدية والتي تم إدخالها في جهاز الكمبيوتر سواء لتخزينها أو تغييرها. (http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_art.htm)

ومن الناحية التاريخية، فان بدايات استخدام الكمبيوتر في العملية الفنية كانت مختلفة عما نراه اليوم وذلك بسبب عدم توفر أجهزة الكمبيوتر أو البرامج الخاصة بالتصميم الفني في ذلك الوقت. ونلاحظ أن بداية استخدام الكمبيوتر في الفن كانت على يد علماء رياضيات وكمبيوتر كانت لهم ميول ورغبات فنية، أو فنانين كانت لديهم الرغبة في خوض مجال أجهزة الكمبيوتر ولغات البرمجة الخاصة بها وذلك للاستفادة منها في أعمالهم الفنية. وقد بدأ استخدام الكمبيوتر في الفن في عام ١٩٥٨م على يد عالم الرياضيات والفنان الأمريكي "جون ويتني" "John Whitney Sr." والذي استخدم جهاز الكمبيوتر في أعماله الفنية. وفي عام ١٩٦٥م حصل عالم الكمبيوتر الأمريكي "مايكل نول" "Michael Noll" على جائزة أول مسابقة لفن الكمبيوتر نظمتها المجلة الأمريكية للكمبيوتر والأتمتة " US Journal for Computer and Automation" وذلك عن برنامجه الكمبيوتري الذي يقوم بعمل صياغات فنية. وقد فاز بنفس الجائزة في العام التالي عالم الرياضيات الألماني "فريدير نايك" "Frieder Nake" الذي يعد من الرواد في استخدام الكمبيوتر في العمل الفني. وقد توالت عمليات تطوير استخدام الكمبيوتر في العملية الفنية منذ ذلك الوقت وقامت جماعات عديدة لدعم هذا الاتجاه في ستينيات القرن العشرين مثل "جماعة مجتمع فن الكمبيوتر" "Computer Arts Society" في بريطانيا "والجماعة الخاصة لدعم الرسم الهندسي" "Special Interest Group on Computer Graphics" أو

"SIGGRAPH" في أمريكا و"جماعة فن الكمبيوتر" "Compute Technique Group" في اليابان. (الديب، ٢٠٠٠)١٦٢، ١٦٣
وقد أعتمد استخدام الكمبيوتر في الفن في هذه المرحلة على قيام الفنانين أو العلماء بكتابة البرامج المستخدمة لإنتاج العمل الفني بأنفسهم مما حد من التوسع في استخدام هذه البرامج وجعلها محددة باتجاهات معينة في العمل الفني. وقد شكل عام ١٩٨٦م نقطة تحول في استخدام الكمبيوتر في العملية الفنية وذلك بظهور برنامج "الفوتوشوب" "Photoshop" وهو برنامج خاص بالرسم على الكمبيوتر ومعالجة الصور وبدأ استخدامه تجاريا في عام ١٩٨٩م. وتميز هذا البرنامج بقدراته العالية في تصميم وتعديل الأعمال الفنية التشكيلية بالإضافة إلى سهولة استخدامه وانخفاض تكلفته. وما زالت الإصدارات المتتالية من هذا البرنامج وغيره تتوالى بما تحويه من تحسينات وإضافات جديدة.
ومن الجدير ذكره أن التطور الكبير الحاصل في استخدام الكمبيوتر في العمل الفني يرجع إلى التطورات الهائلة الحاصلة في مجال الالكترونيات والتي أدت إلى ظهور أجهزة كمبيوتر عالية الأداء وذات طاقات تخزينية عالية مع صغر حجمها، وكذلك التطور الهائل في مجال البرمجيات الذي أنتج العديد من برامج التصميم والرسم الجاهزة للاستخدام دون حاجة الفنان لمعرفة لغات البرمجة. ومن أهم النتائج الايجابية لذلك تفرغ الفنان لعملية التصميم والإبداع في أعماله الفنية وعدم الحاجة إلى الدخول في تفاصيل عمل الكمبيوتر.
وقد أدى التطور الهائل في تكنولوجيا الكمبيوتر وانخفاض تكلفتها إلى اتساع مجالات استخدام الكمبيوتر في العمل الفني ليتجاوز عملية التصميم إلى مجالات أخرى مثل: حفظ وأرشفة الأعمال الفنية، بناء مواقع انترنت للمتاحف والمعارض الفنية تحوى نسخا الكترونية من جميع محتويات المتحف أو المعرض مما يتيح لمتذوقي الفن الإطلاع عليها من أي مكان في العالم وفي أي وقت. كذلك مكن هذا التطور من إعادة إنتاج "Reproduction" الكثير من الأعمال الفنية الشهيرة.

- **استخدام الكمبيوتر في العملية التصميمية**

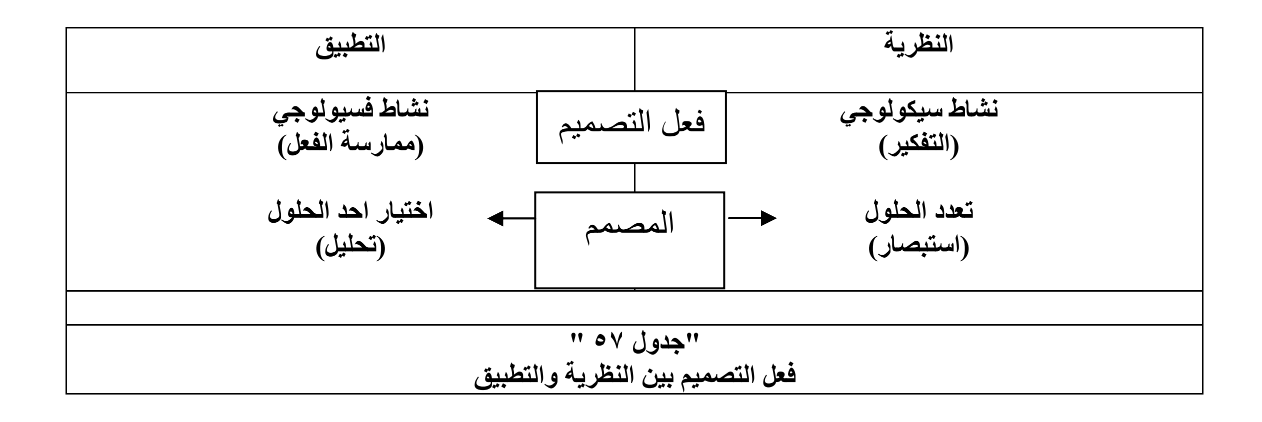
أدى التطور العلمي والتكنولوجي لإمكانية إنتاج تصميمات جرافيكية ذات قيمة فنية عالية من خلال الكمبيوتر. وقد ارتبط ذلك بقدرة الكمبيوتر على توسيع مجال القدرة العقلية للمصمم وكذلك على زيادة كفاءة مقدرة اليد البشرية للمصمم بقيام الكمبيوتر بإنتاج تصميمات جرافيكية معقدة بدقة وتحكم تام وبطريقة سهلة نسبيا. كما أدى استحداث نظم جرافيكية أكثر كفاءة لإدخال البيانات إلى الكمبيوتر مثل الماسح الضوئي "Scanner" وعن طريق الرسم على لوحة رسم الكترونية موصلة بالكمبيوتر، إلى زيادة استخدام الكمبيوتر في الفن عامة وفي التصميم بشكل خاص. كذلك أدى التطور في تصميم وصياغة ونوعية قوائم الأوامر والأدوات الخاصة ببرامج الكومبيوتر إلى زيادة سهولة استخدام هذه البرامج في التصميم، وجعل الكمبيوتر وكأنه أداة جديدة ومختلفة من أدوات الفنان. وقد تعددت نتيجة لذلك مجالات استخدام الكمبيوتر في التصميم لتشمل مجال التصميم في الفنون التطبيقية والجرافيك المطبوع وفصل الألوان والتصميم الجرافيكي عامة.(السكري، ١٩٩٧)١٣، ١٤

هناك نوعين من برامج الكمبيوتر المستخدمة في عملية التصميم وهي، برامج التصميم والرسم الهندسي المساعدة للفنان وهي الأكثر شيوعا واستخداما، وبرامج أكثر تطورا وتعقيدا مبنية على لوغارتميات ومنطق رياضي تقوم بإنشاء عناصر فنية بناء على معطيات يقوم الفنان بتزويد البرنامج بها، وتحتاج مثل هذه البرامج إلى أجهزة كمبيوتر ذات قدرات فائقة عالية التكلفة بالإضافة إلى التلكفة العالية لهذه البرامج. ويعترض كثير من النقاد على اعتبار ما ينتجه هذا النوع من البرامج فنا وذلك لافتقاده للمسة الإنسانية للفنان وتعبيره الفكري والوجداني. (http://dam.org/essays/king01.htm)
وينقسم النوع الأول من البرامج والتي تعتبر وسائل مساعدة للفنان في عمله إلى نوعين: برامج الرسم الخطي "Victor" والتي تستخدم لعمل ومعالجة تكوينات مبنية على الخطوط مثل برنامج "ادوبي اليستراتور" "Adobe Illustrator"، وبرامج معالجة الصور "Roster" والتي تستخدم لتغيير ومعالجة الصور "Images" المنسوخة إلى الكمبيوتر مثل برنامج "الفوتوشوب" "Photoshop".

ويتيح استخدام هذا النوع من البرامج كأدوات مساندة للفنان التفرغ لعملية التصميم والإبداع والاتجاه إلى التجريب، حيث يمكن للفنان إعادة استخدام العناصر الفنية أو تغيير اتجاهاتها وألوانها أو عمل تكرارات باستخدام أوامر النسخ والقص واللصق والتكرار دون الحاجة إلى عمل ذلك بشكل يدوي باستخدام ورق الشفاف والفرشاة مما يوفر الوقت الذي قد يهدر عند الحاجة إلى إعادة التصميم لاستدراك أي أخطاء. كما تحتوي هذه البرامج على خيارات متقدمة مثل "المرشحات" "Filters" والتي يمكن استخدامها لعمل تأثيرات ملمسية وإيقاعية وتشكيلية مختلفة. (الديب، ٢٠٠٠)١٧٠-١٧٣
كما يتيح استخدام هذه البرامج في الرسم التحكم في دقة رسم الخطوط وبالكثافة الظلّية المطلوبة مع إمكانية التدرج اللوني، وكذلك إمكانية تمثيل الملمس لمختلف أنواع السطوح والأجسام، والحصول على صور مجسمة وفصل مكونات الصورة عن طريق الفصل اللوني "Color Separation". (السكري، ١٩٩٧)١٣، ١٤

ومما سبق، وحيث أننا الآن نجاري ركب التطور والتجديد في مختلف الميادين ووفق وسائل التطوير المختلفة، وحيث أن التطور المعرفي والتكنولوجي والمخترعات العلمية الحديثة – وفق فلسفة اتجاه ما بعد الحداثة - ساهمت في ظهور العديد من المعالجات الفنية التي تتسم بالتعددية والتي منها تعددية الوسط التشكيلي، وحيث انه في "مجال التصميم يتحتم على المجتمع- مسايرة لروح ما بعد الحداثة- العودة إلى الجذور والبحث عن مفرداته وصيغه التي تؤصل بيئته والبعد عن الصياغات الدخيلة وذلك وفق معطيات وسمات العصر الذي نعيش فيه". (الخولي،١٩٩٩)٤٧٢
لذا لزم على الفنان أن يكون مدركا لأبعاد عصره الفلسفية والثقافية والعلمية وفنون عصره المتطورة وذلك لتطوير وتشكيل وصقل خبراته الفنية من خلال استثمار الطرز الفنية السابقة لاستحداث إنتاجات وتكوينات فنية مبتكرة تتواءم وطبيعة العصر والحقبة التاريخية التي يعيشها على اختلاف ميادينها، مما يساهم في ابتكار معايير جديدة من التعبير الفني للبناء الحضاري مستندا على منطق الحس الجمالي والأصالة والفرادة.

ومن هنا، فسوف تقوم الباحثة باستخدام برنامج "أدوبي فوتوشوب" ضمن وظائف فنية محددة من خلال أدوات عملية مساعدة في مراحل العملية التصميمية في عمليات كل من النسخ واللصق والتكرار والدوران والتكبير والتصغير. وتستفيد الباحثة من ذلك في تركيز الجهد في نتاج العملية التصميمية والعمل بكفاءة على مراحل عملية التصميم.



"جدول ٥٧ "
فعل التصميم بين النظرية والتطبيق

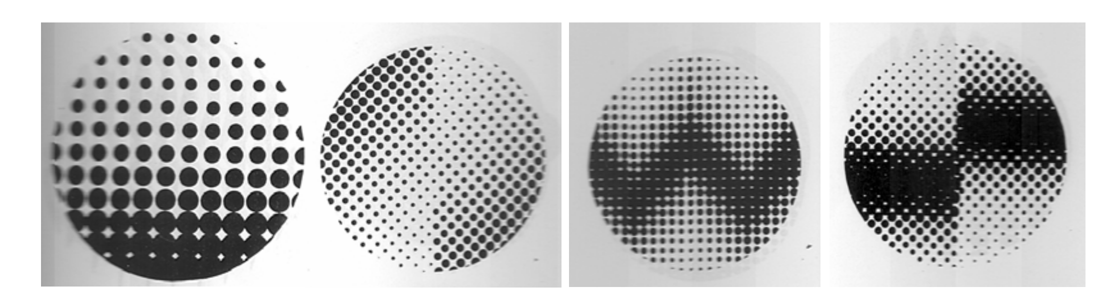
داخل العمل الفني (المحتوى)			خارج العمل الفني (النتاج)		
(١) عناصر التصميم	**(٢) مفردات التصميم**	**(٣) صيغ التصميم**	**(٤) أسس التصميم**	**(٥) قيم التصميم**	**(٦) استثمار التصميم**
♦ النقطة ♦ الخط ♦ المساحة ♦ الملمس ♦ الشكل ♦ اللون ♦ الفراغ ♦ النور ♦ الظل ♦ الكتلة	♦ مفردات هندسية ▪ مربع ▪ مثلث ▪ مستطيل ▪ دائرة ♦ مفردات عضوية ▪ نباتية ▪ حيوانية ▪ طيور ▪ آدمية ♦ مفردات تشكيلية ♦ مفردات هلامية او غير منتظمة	♦ صيغ هندسية مسطحة ▪ بالتداخل ▪ بالتراكب ▪ بالتماس ▪ بالتصغير ▪ بالتكبير ▪ بالتجاور ▪ بالشفافية ♦ صيغ هندسية مجسمة ▪ المكعب ▪ المنشور ▪ متوازي المستطيلات ▪ المخروط ▪ الكره ▪ الاسطوانة	♦ إيقاع ▪ بالتكرار ▪ بالتوافق ▪ بالتباين ♦ اتزان ▪ التنوع ▪ التماس ▪ التراكب ▪ التماثل ♦ وحدة ▪ الانتظام ▪ الحركة ▪ الطاقة ♦ نسبة ▪ تناسب	♦ جمالية ♦ تشكيلية ♦ نفعية ♦ فنية ♦ وظيفية ♦ توصيلية ♦ إعلانية ♦ دينية ♦ اجتماعية ♦ ثقافية ♦ إيحائية ♦ ذوقية ♦ أخلاقية ♦ بيئية	♦ جني القيمة ♦ استثمار النتيجة ♦ الاستمتاع الجمالي ♦ النفعية الوظيفية ♦ الاستمرارية ♦ تزايد القيمة ♦ تجدد الرؤية ♦ القيمة الأعلى ♦ جني ثمار القيمة ♦ قيمة متجددة ♦ ارتقاء العادة ♦ رفع الذوق الجمالي ♦ استثمار القيمة

"جدول ٥٨" قيم التصميم – المحتوى والنتاج

المشكلة ←		**التصميم**			**← إيجاد الحل**
(١) التفكير ←	(٢) مرحلة الرؤية	(٣) ← مرحلة الإدراك	(٤) مرحلة الصياغة مرحلة التفاعل	مرحلة التطويع	(٥) ← الفكر الإبداع

					والإضافة
في محاولة للحل					
		"جدول ٥٩" مراحل التصميم			

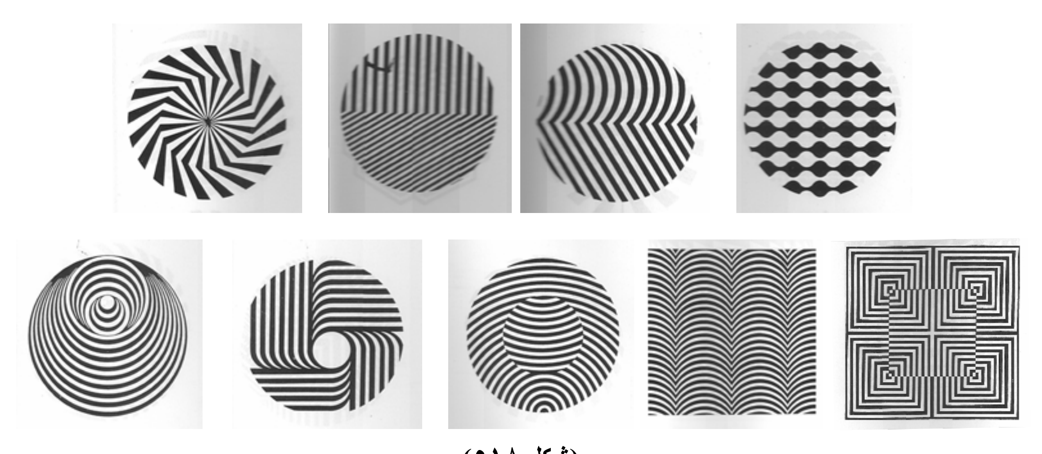
عملية التصميم		عملية الإبداع	نظرية التفكير
قبول استبصار إعداد حضانة توهج	اتفاق تحليل تحديد المشكلة بحث عن حلول عرض الحل	١- الإعداد ٢- الاحتضان ٣- الإشراق ٤- التحقيق	التعرف التذكر تفكير متشعب تفكير مجتمع تقويم
"جدول ٦٠" عملية التصميم والعملية الإبداعية ونظرية التفكير			



(شكل ٥١٧)

مجموعة من التكوينات الزخرفية تمثل تأثير النقطة في التعبير عن الحركة المستمرة داخل العمل الفني من خلال تعدد النقاط واختلاف أحجامها في العمل الفني.

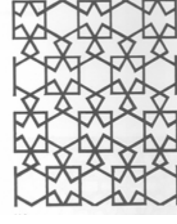
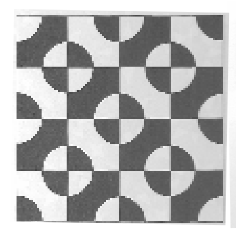
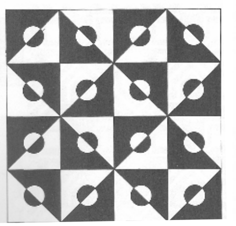
(عن: المفتي، ١٩٩٨، ص٧٥-٧٧)



(شكل ٥١٨)

تتعدد أشكال الخطوط من أفقية ورأسية ومائلة، كما قد تكون مستقيمة أو متعرجة أو متموجة أو متكسرة

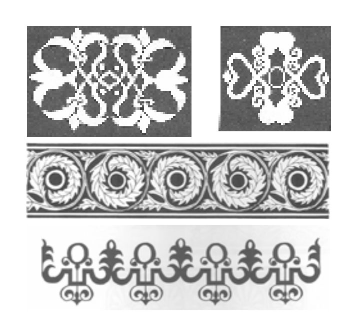
(عن: المفتي، ١٩٩٨، ص ٥٥، ٥٨، ٥٩، ٧٨-٨٠، ١٠٩، ١١٢)

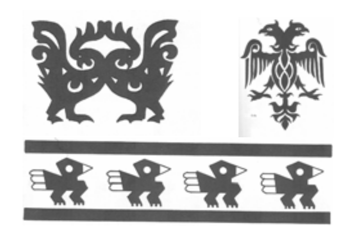






(شكل ٥١٩)

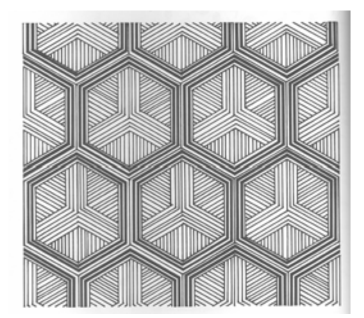
تكوينات زخرفية قائمة على تفاعل أشكال هندسية منتظمة وفق نظم مختلفة من التكرار

(عن: Stevens، 1984، p 14-17, 21)

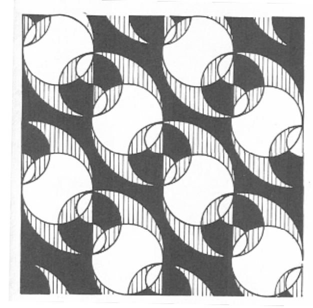


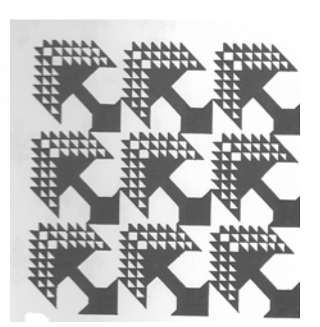


(شكل ٥٢٠)
(أ) اليمين: تكوينات زخرفية قائمة على تفاعل أشكال عضوية حيوانية.
(ب) اليسار: تكوينات زخرفية قائمة على تفاعل أشكال عضوية نباتية.
(عن: Stevens، 1984، p 32, 33, 48, 49, 97, 110, 122, 260, 306, 330)

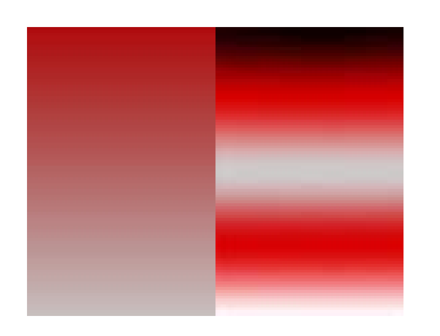


(شكل ٥٢١)
تكوين زخرفي يوضح الملمس، وهو ناتج عن تنوع الخطوط في الحجم واللون
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٢٦٦)





(شكل ٥٢٢)
تكوينات زخرفية تبين أهمية الاهتمام بحجم الفراغ داخل العمل الفني بما يتوافق مع أبعاد المفردات المستخدمة وأسلوب توزيعها والمساحة الكلية للتصميم
(عن: Stevens، 1984، p 202, 213)



(شكل ٥٢٣)
شدة اللون Intensity أو نقاؤه وتشبعه Saturation أو الكروما Chroma وتعتمد على مدى اختلاط اللون بالألوان المحايدة (الأبيض، الأسود والرمادي)
(عن: http://www.worqx.com/color)

(شكل ٥٢٤)

(أ) (ب) (ج) (د)

(أ) دائرة الألوان (ب) الألوان الأساسية أو الأولية

(ج) الألوان الثانوية (د) الألوان الثلاثية

(عن: http://www.worqx.com/color)

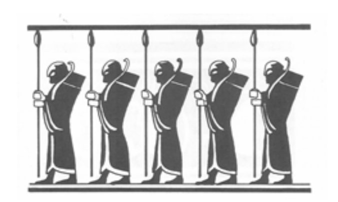
(شكل ٥٢٥)

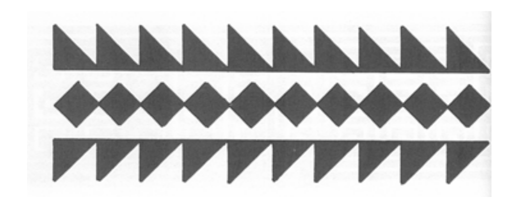
(أ) الألوان الدافئة والباردة

(ب) الألوان المتكاملة

(ج) الألوان المتوافقة

(عن: http://www.worqx.com/color)





(شكل ٥٢٦)

تكوينات زخرفية توضح التكرار البسيط حيث تتجاور العناصر في وضع واحد ومتواتر

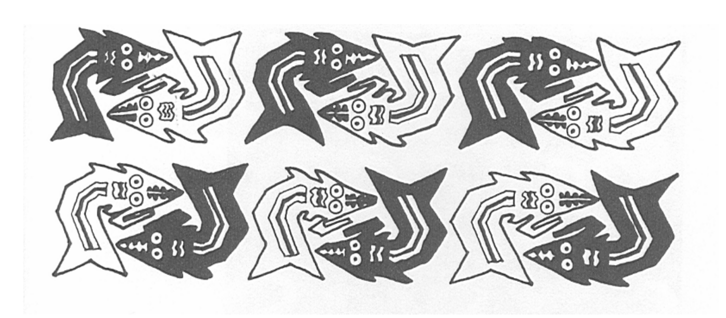
(عن: Stevens، 1984، p 98, 132)



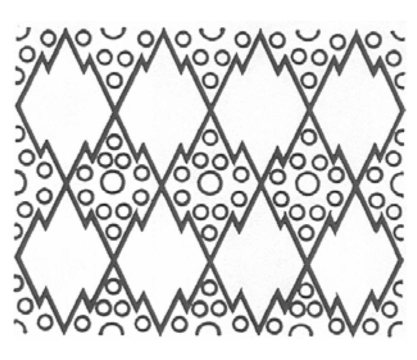
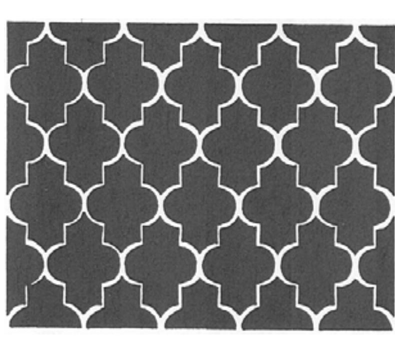
(شكل ٥٢٧)

تكوينات زخرفية توضح التكرار العكسي حيث تتجاور فيه عناصر التصميم في أوضاع مغايرة إلى أسفل وأعلى والى يمين وشمال في تقابل أو تضاد

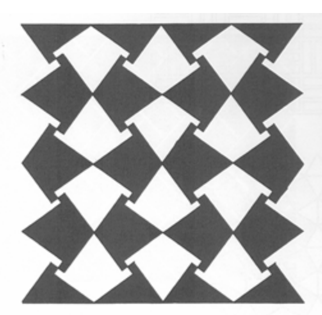
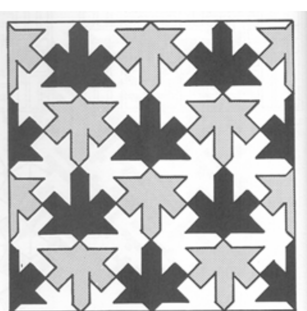
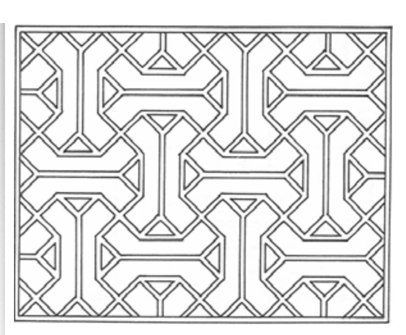
(عن: Stevens، 1984، p 217, 252, 253)



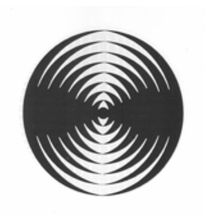
(شكل ٥٢٨)
تكوين زخرفي قائم على التبادل اللوني، ويمثل في نفس الوقت تكرار عكسي
(عن: Stevens، 1984، p 214)

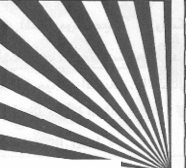
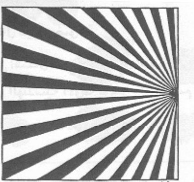
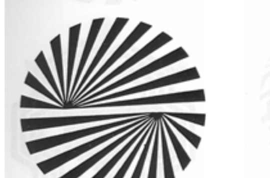




(شكل ٥٢٩)
تكوينات زخرفية قائمة على التكرار المتساقط، حيث تتساقط صفوف تكرارت الوحدة أفقيا ورأسيا داخل الوحدات الأخرى في التصميم
(عن: المفتي، ١٩٩٨، ص١٦) و(عن: Stevens، 1984، p 256)

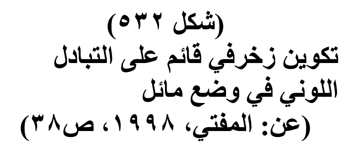




(شكل ٥٣٠)
ثلاثة تكوينات زخرفية تقوم على التكرار المتوالد حيث نلاحظ أن شكل الفراغ - الناتج عن تجاور وتعاقب الوحدة - يماثل شكل الوحدة.
(عن: Stevens، 1984، p 295, 298)



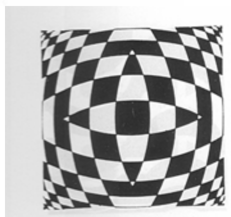


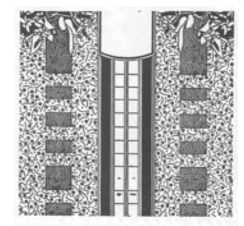



(شكل ٥٣٢)
تكوين زخرفي قائم على التبادل
اللوني في وضع مائل
(عن: المفتي، ١٩٩٨، ص٣٨)

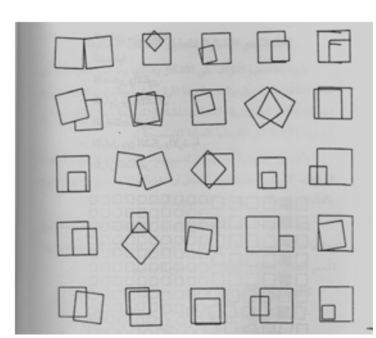


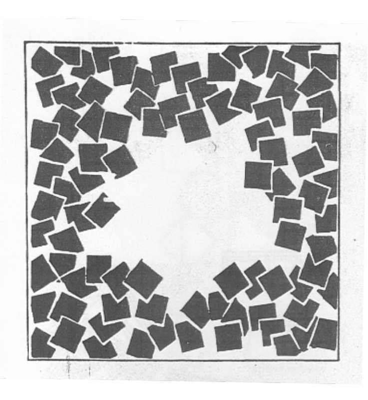




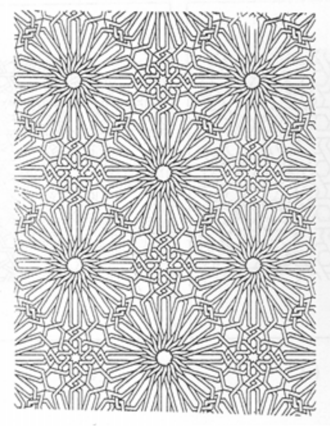
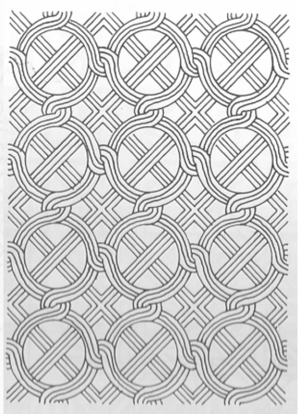


(شكل ٥٣٣)
(أ) اليمين: ثلاثة تكوينات زخرفية توضح التماثل الكلي
(ب) اليسار: تكوين زخرفي قائم على التماثل الجزئي.
(عن:حمودة، ١٩٩٠، ص٦٣) و(عن: المفتي، ١٩٩٨، ص١٣٣، ١٣٥) و(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ١٨٠)

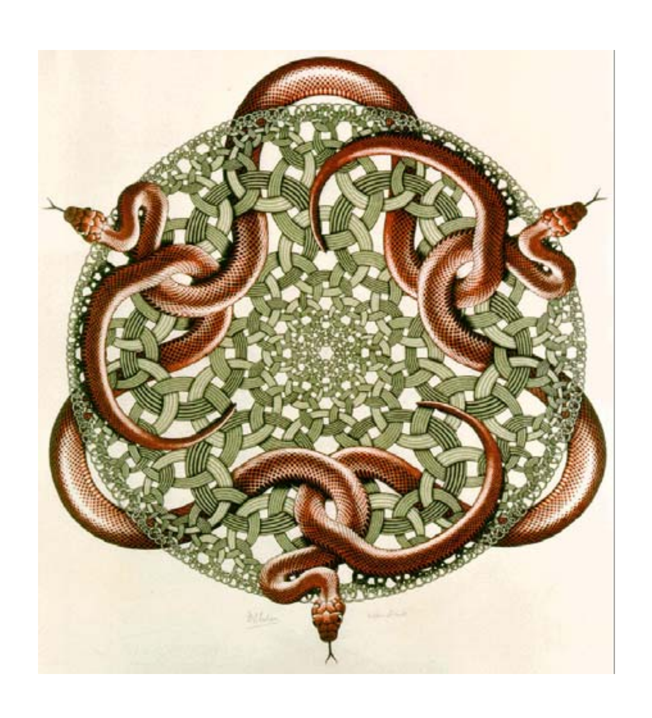




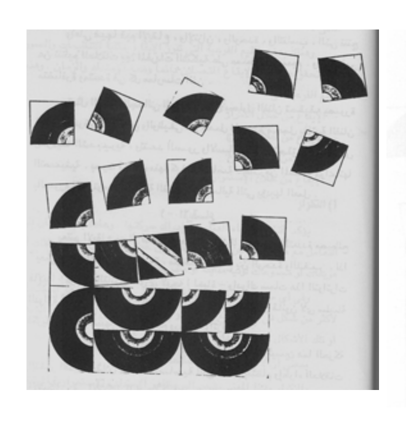
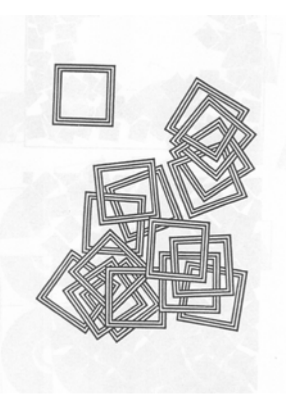
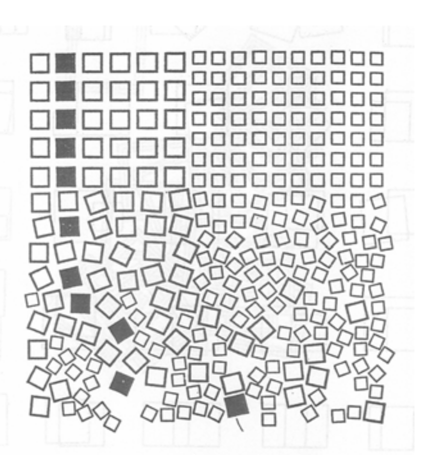
(شكل ٥٣٤)
تكوينان زخرفيان قائمان على التراكب
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٢٢٠، ٢٢٢)

(شكل ٥٣٥)
تكوينان زخرفيان قائمان على التضافر المفتوح
(عن: عبدالكريم، ١٩٨٥، ٥٧)
و(عن: Stevens، 1984، p 54))



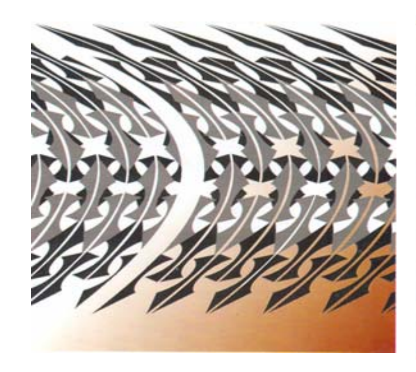
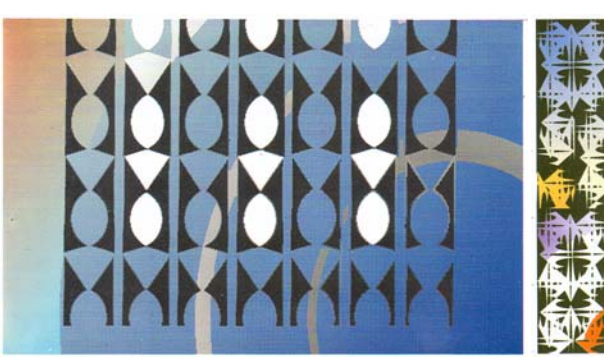
(شكل ٥٣٦)
تكوين زخرفي من أعمال الفنان الألماني
"Escher" يمثل التضافر المغلق
(عن: http://www.mcescher.com)

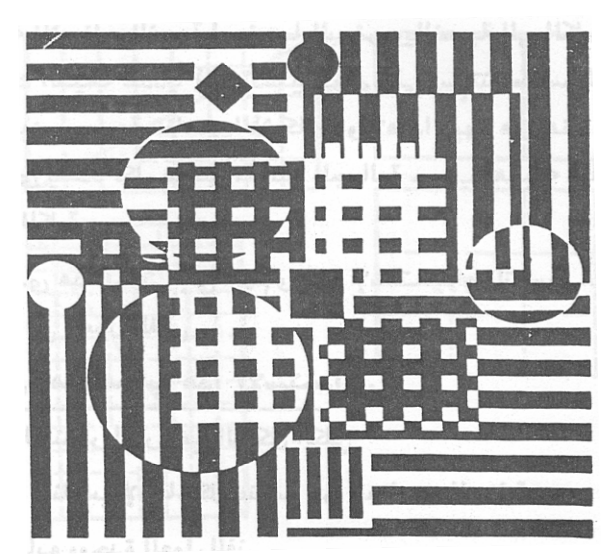
(شكل ٥٣٧ب)

(شكل ٥٣٧أ)

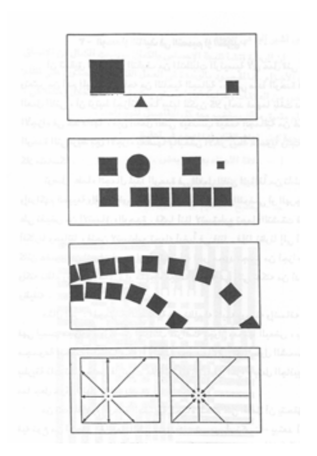
(شكل ٥٣٧أ):تكوين زخرفي يبين استخدام التكبير والتصغير
(شكل ٥٣٧ب): تكوينان زخرفيان قائمان على نظم التجاور والتماس والتقاطع والحذف والإضافة
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٣)

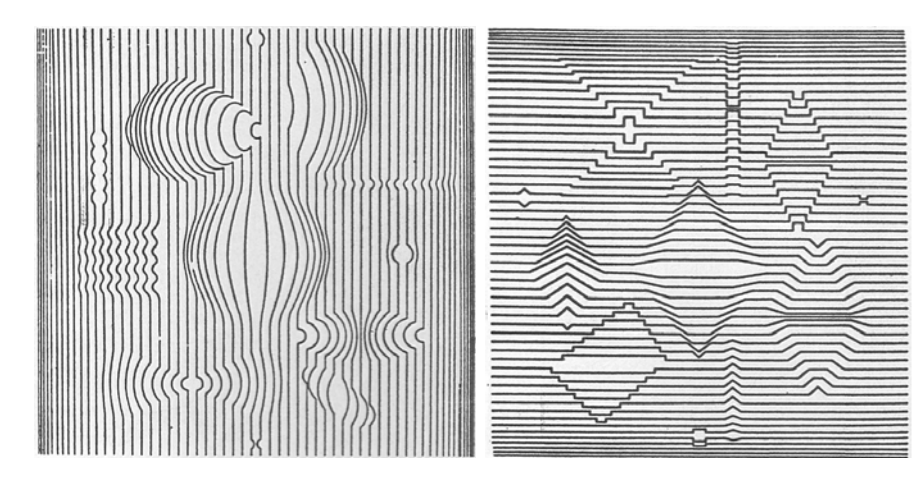

(شكل ٥٣٧ج)
تكوينات زخرفية قائمة على نظم التوافق اللوني بالاضافة الى نظم التجاور والتماس والتقاطع
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٤٤، ٣٥٩)



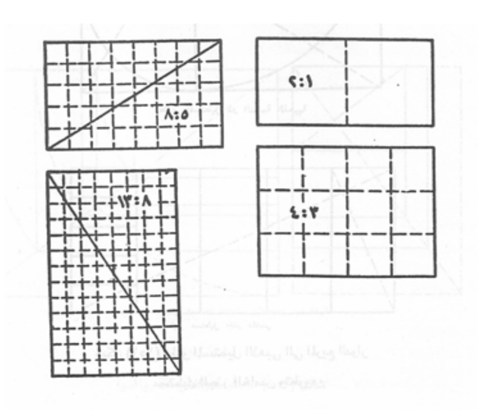

(شكل ٥٣٨)
تكوينات زخرفية توضح تحقيق الوحدة في العمل الفني
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ١٨١، ٢٣٣)



(شكل ٥٣٩)
تكوينات تبين بعض أشكال الاتزان
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٢٣١)



(شكل ٥٤٠)
تكوينات خطية توضح تحقق الايقاع عن طريق التكرار والتدرج والتنوع
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ١٦٢)



(شكل ٥٤١)
شكل يوضح النسبة والتناسب
(عن: شوقي، ٢٠٠١، ص ٢٣٥)



(شكل ٥٤٢)
تكوين زخرفي قائم على التباين اللوني
(عن:النجدي، ١٩٩٦، ص٥٤)

الباب الخامس

العملية التصميمية والتجربة العملية

الفصل الثاني: التجربة العملية - الأدوات والطرق المستخدمة في تجربة البحث

- الهدف من التجربة
- الأسس والمحاور الرئيسية للتجربة العملية
- الإجراءات والحدود التشكيلية للتجربة
- المداخل التجريبية التي تقوم عليها التجربة العملية
- العناصر الزخرفية التي تقوم عليها التجربة العملية
- التجربة العملية للباحثة
- نتائج تقييم الأعمال الفنية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة

- **ثانيا: التجربة العملية**

تنشا الحضارة كما ينشا الكائن الحي وليدة محملة بجميع صفاتها وطابعها المميز، وفي خلال مراحل نموها تظهر شخصيتها تدريجيا وتترك طابعا لا يمحى على الفن الذي تستحدثه. (فيشر، ٢٠٠٢)١٨٠ و "باستثناء الفنون العريقة لحضارات العالم القديم (كالفن المصري القديم وفن بلاد ما بين النهرين)- كما ذكرنا سابقا- فما من فن ازدهر وانتشر إلا واقتبس من فنون الحضارات السابقة له". (علام، ١٩٨٩)٨ ويتسم التراث الفني كبعد تشكيلي في هذا العصر بأنه دائما في حالة من التطور والتجديد مع المحافظة على الأصالة. ويتضح ذلك في كثير من الأعمال الفنية المعاصرة في مختلف المجالات الفنية التي "كثيرا ما يحدث أن يعبر فيها الفنان عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة". (فيشر، ٢٠٠٢)٢١٣

من هنا، ومن خلال ما عرضته الباحثة في الفصل الثاني من تناول لمفهوم وفلسفة اتجاه "الحداثة"، ومن دراسة لنشأة وتاريخ وتحليل لفلسفة ومفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة وما يتصف به من سمات تمثل في مجملها "نتاج التنوع الفكري الحديث الناتج عن تطور رؤية الإنسان للتكيف مع مستجدات عصره في مختلف المجالات، وكسر الحواجز بين الشعوب"، (زكي، ٢٠٠١)٢،٣١-٣٥ بالإضافة إلى الانفتاح على الثقافات المختلفة. وتناول ما يستند عليه هذا الاتجاه من نظريات ومبادىء تقوم على الاستلهام من التراث القديم والتعددية الثقافية والمزاوجة بين عناصر مختلفة من حضارات سابقة.
وما عرضته الباحثة في الفصل الثالث من دراسة وافية لكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية شملت عدة محاور تتمثل في كل من السمات العامة والسمات الفنية الخاصة واهم ما تميزت به الحضارة من عناصر زخرفية هندسية والنباتية والكتابات والرموز.
وما عرضته الباحثة في الفصل الرابع من الصياغات الزخرفية والقيم التشكيلية المشتركة في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، والتحليلات الفنية لمختارات من زخارف فنون كلا الحضارتين، بالإضافة إلى ما استنتجته الباحثة- من خلال الدراسات السابقة- وما استخلصته من نتائج وحقائق، حول مشروعية وكيفية استلهام الفنان عبر العصور المختلفة من فنون الحضارات السابقة. وحول إمكانية ومدى دمج وتقابل الأصول والطرز الفنية السابقة والذي ظهر في العصور الأولى من الفن الإسلامي، وأيضا من خلال ما استخلصته الباحثة من أوجه التشابه بين الطراز المصري القديم والطراز الإسلامي والتي تعد مسارا يخدم الفكر الفلسفي والمنطلق التجريبي الذي يقوم عليه البحث ويؤكد على أن من الممكن محاولة الجمع بين زخارف كلا الحضارتين.

فان الباحثة ترى بضرورة الأخذ بالثقافات والحضارات المختلفة، وبضرورة تقديم حلول تشكيلية حول إشكالية الاتصال المتفاعل بين الإنسان والتاريخ كالجمع بين القديم والحديث– في ضوء ما يقوم عليه اتجاه "ما بعد الحداثة"- وذلك بما يتناسب مع أصالتنا دون التخلي عن تراثنا وهويتنا، من خلال استحداث تصميمات زخرفية قائمة على الجمع بين بعض زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية. وهذا ما يؤكده "هربرت ريد" من "أن اصل التحديث هو والابتكارية في الأسلوب والبحث عن مدرسة جديدة ذات أبعاد ممتدة بحيث تستفيد من كل الاتجاهات" و"أن العلاقة المتجددة مع التقاليد الفنية القديمة لها دلالة لا تقل عن أي إبداع حديث في الأسلوب والتكنيك". (عبد الحفيظ، ١٩٧٩)١٥٧

وستقوم الباحثة في هذا الفصل بتحديد الهدف من التجربة العملية الخاصة بها وجوانب ومحاور التجربة وما تقوم عليه من الخطوات والإجراءات العملية اللازمة لتحقيقها والمداخل التجريبية من خلال مجموعة من التصميمات الزخرفية المعاصرة، وذلك وفق خبرات ومفاهيم تشكيلية ورؤى فلسفية خاصة بالباحثة.

- **الهدف من التجربة**

استحداث تصميمات زخرفية معاصرة قائمة على الجمع بين زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك في ضوء مفهوم وفلسفة اتجاه ما بعد الحداثة.

• الأسس والمحاور الرئيسية للتجربة العملية

وتقوم على الآتي:

- استخلاص وتحديد الباحثة لمجموعة من العناصر الزخرفية المختلفة- موضوع الدراسة- في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.
- تناول الباحثة للعناصر الزخرفية المختارة إما من خلال صياغة تشكيلية لعناصر زخرفية مفردة بسيطة أو من خلال صياغة تشكيلية لعناصر زخرفية مركبة وفق بناء وتكوين خاص.
- تناول الباحثة للعناصر الزخرفية المختارة تشكيليا وفق أسلوبين فنيين هما، أسلوب الاقتباس المباشر، وأسلوب التحوير وتطويع الوحدة حيث قد تلجأ الباحثة إلى تطويع نسب وأبعاد واتجاه الوحدة الزخرفية بما يتناسب والبناء التصميمي للعمل الفني.
- تحديد خمسة مداخل تجريبية تقوم عليها الأعمال الفنية للتجربة العملية للباحثة.
- تقوم الباحثة باستحداث (١٤) تصميم زخرفي، تعتمد في بناءها على الجمع بين العناصر الزخرفية المختارة من فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك وفق المداخل التجريبية السابقة.
- وصف العمل الفني لعشرة من التصميمات الزخرفية الخاصة بالباحثة.
- تحديد المقومات والنظام الهندسي البنائي في العمل الفني لعشرة أعمال والمتمثل في مجموع العناصر الزخرفية المستخدمة وما يقوم عليه التصميم من اتجاهات ومحاور مختلفة وشبكيات متنوعة.
- التحليل الفكري والفلسفي لعشرة من التصميمات الزخرفية ويتناول البعد الفكري والمدلول الرمزي الخاص بالباحثة والذي يقوم عليه التصميم الزخرفي.
- التحليل الفني لعشرة من التصميمات الزخرفية الخاصة بالباحثة ويتناول عرض ودراسة النظم التكرارية والعلاقات الإنشائية المختلفة والمجموعات اللونية المستخدمة وما ينشأ عنها من قيم فنية وجمالية كالتباين والإيقاع والاتزان والتناسب والوحدة داخل العمل الفني.

• الإجراءات والحدود التشكيلية للتجربة

وتتلخص في الآتي:

- استحداث ورسم الشبكيات الخاصة بالتصميمات الزخرفية وفق مقياس وأبعاد خاصة ثابتة، ومن ثم تحديدها باللون الأسود.
- تحديد العناصر الزخرفية- المختارة سابقا- الملائمة للشبكية وذلك وفق طبيعتها وصياغتها التشكيلية ووفق المداخل التجريبية المحددة، ومن ثم رسم هذه العناصر وفق مقياس رسم وأبعاد واتجاه أو وضع تتناسب مع مقياس الشبكية الخاصة بها ثم تحديدها باللون الأسود.
- إدخال كل من العناصر الزخرفية والشبكيات الخاصة بالتجربة الذاتية إلى جهاز الكومبيوتر عن طريق الماسح الضوئي (Scanner).
- تطبيق برنامج "أدوبي فوتوشوب إصدار ٩" (Adobe Photoshop 9.0) كأداة تشكيلية مساعدة.

وينحصر استخدام الباحثة لهذا البرنامج في الوظائف التالية:

١)"Copy": وهو أمر نسخ يستخدم في نسخ الأشكال. ويتم تنفيذه من خلال قائمة التحرير "Edit".

٢)"Paste": وهو أمر مرتبط بأمر النسخ السابق، يتم من خلال قائمة التحرير "Edit".

٣)"Magic Wand Tool" : وهي وأداة الاختيار "Selection" وتستخدم في اختيار الشكل أو جزء منه لتنفيذ أي من الأوامر السابقة.

٤)"Paint Bucket Tool" : أداة التلوين لتلوين الأشكال ذات المساحات الكبيرة.

٥)"Paintbrush Tool" : فرشاة التلوين لتلوين الأشكال ذات المساحات الصغيرة.

٦)"Gradient Tool" : وتستخدم في تنفيذ التدرج اللوني.

- تتحدد أبعاد التصميمات أو الأعمال الفنية المنفذة من قبل الباحثة في المقياس العالمي (A4) ويمثل (٢١ × ٢٩,٧ سم).
- طباعة الأعمال الفنية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة وفق أبعاد المقياس العالمي (A1) ويمثل (٥٩,٤ × ٨٤,١ سم).

• المداخل التجريبية التي تقوم عليها التجربة العملية

وتشمل الآتي:

أ) المدخل التجريبي الأول: يقوم على الجمع بين مختارات من العناصر الزخرفية الهندسية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

ب) المدخل التجريبي الثاني: يقوم على الجمع بين مختارات من العناصر الزخرفية النباتية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

ج) المدخل التجريبي الثالث: يقوم على الجمع بين مختارات من الكتابات في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

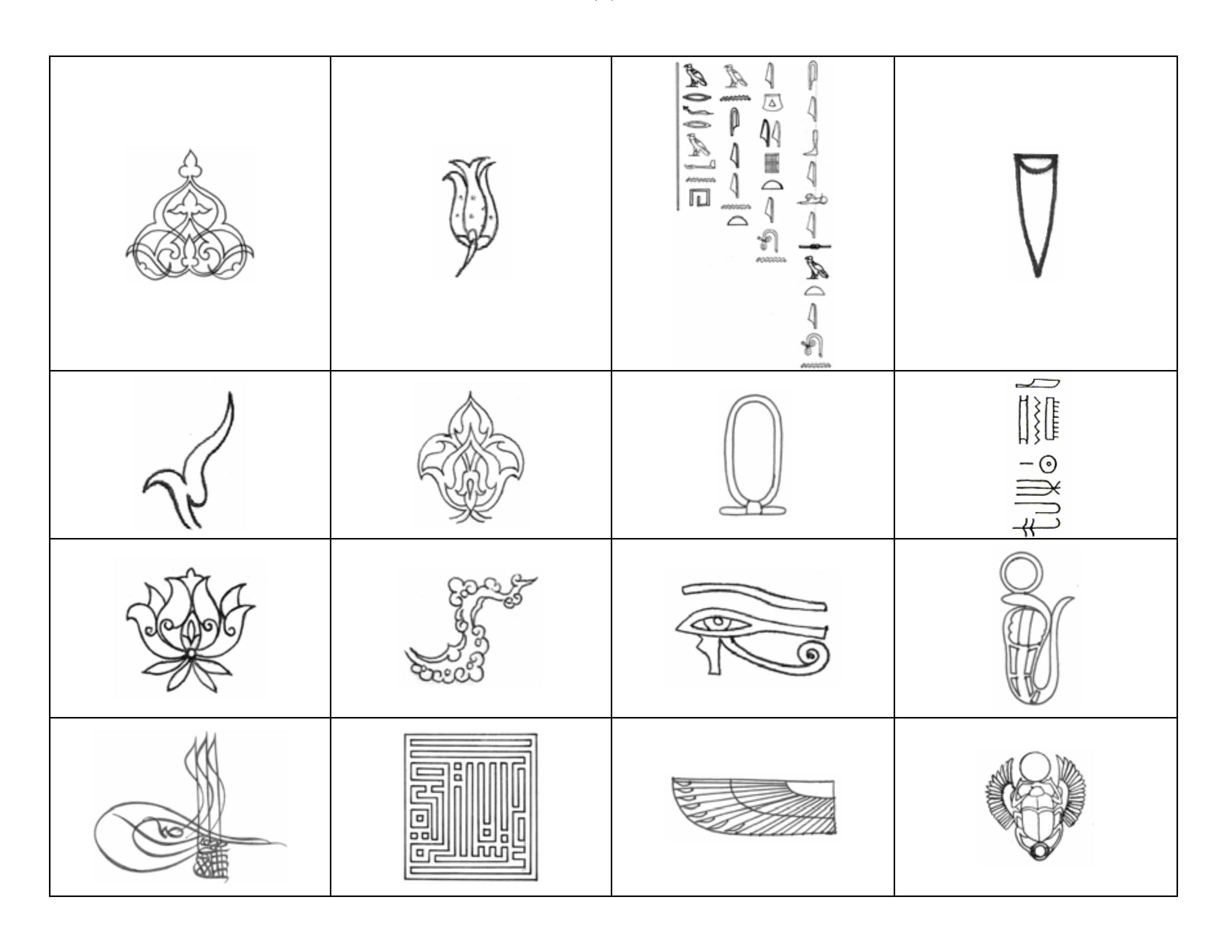
د) المدخل التجريبي الرابع: يقوم على الجمع بين مختارات من الرموز في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

هـ) المدخل التجريبي الخامس: يقوم على الجمع بين مختارات من عناصر زخرفية مختلفة في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

• العناصر الزخرفية التي تقوم عليها التجربة العملية

يتحدد مجموع المختارات من العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والإسلامية والتي سيتم تناولها من قبل الباحثة وفق المداخل التجريبية السابقة في ابتكار تصميمات زخرفية قائمة على الجمع والدمج بينها في ضوء اتجاه ما بعد الحداثة، في الجدول التالي:

العناصر الزخرفية			
الحضارة المصرية القديمة		الحضارة الإسلامية	



- **التجربة العملية للباحثة**

قامت الباحثة في هذا الجزء باستحداث (١٤) تصميم زخرفي قائمة على الجمع بين مختارات من زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وذلك وفق المداخل الخمس المحددة سابقا. ثم قامت بتناول عشرة تصميمات زخرفية منها من خلال عرض للمقومات والنظم البنائية التي تقوم عليها التصميمات الزخرفية والوصف والتحليل الفلسفي الفكري والتحليل الفني الخاص بها.

أولا: التصميمات الزخرفية القائمة على المدخل التجريبي الأول

(الجمع بين العناصر الزخرفية الهندسية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية)

١) العمل الفني الأول (شكل ٤٤٥-أ)

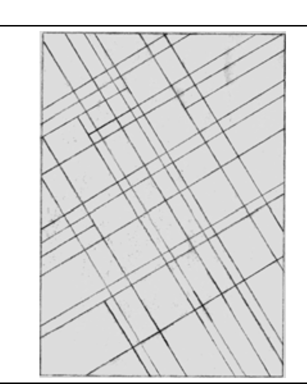
- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل ذو ألوان متنوعة قائم على الجمع بين عناصر زخرفية هندسية من كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الأول			
العناصر الزخرفية			
الحضارة المصرية القديمة		الحضارة الإسلامية	
وحدة هندسية معينة الشكل	وحدة "التقسيمات" الزخرفية	وحدة "الجدائل" الزخرفية	وحدة "نجمية" زخرفية بثماني رؤوس
النظام البنائي للعمل الفني			

	**ويقوم البناء التصميمي على شبكية هندسية مائلة بزاوية (٦٠درجة) وفق مجموعة من المحاور المائلة المتعامدة والمتقاطعة وفق أبعاد ونسب غير ثابتة والتي يتحدد من خلالها كيفية توزيع وصياغة العناصر الزخرفية الهندسية وفق علاقات فنية خاصة داخل التكوين الزخرفي.**

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

يمثل العمل الفني نوع من الاتصال والتلاقي بين الحضارة وذلك من خلال تلاحم وتشابك وتضافر الخطوط والعناصر الزخرفية الهندسية المختلفة كنسيج واحد مترابط يتخلله مساحات زخرفية لكلا الحضارتين تعكس نوع من التفاعل والتواصل بينها، ويتضح ذلك من خلال ما اعتمدته الباحثة من نظم بنائية وعلاقات تشكيلية داخل التكوين الزخرفي.

- **تحليل العمل الفني**

تمثل زخرفة "الجدائل" تكرار متبادلا قائما على التضافر في حين تمثل زخرفة "التقسيمات" تكرارا لونيا متبادلا بالتعاقب بين مساحات لونية رأسية وأفقية تمثل (خمسة) شرائط طولية وشكل هندسي (مستطيل). كما وتمثل وحدة المعينات الزخرفية تكرارا قائما على التراكب والتصغير والتكبير لمجموعة (خمسة) معينات فوق بعضها البعض. أما التكوين الزخرفي القائم على الأشكال النجمية فيمثل مصفوفة متوالية منتظمة قائمة على التكرار البسيط والتراكب.

يقوم التصميم الزخرفي ككل على التكرار المتبادل وفق مسافات وفواصل زمنية مختلفة لمجموعة من الخطوط والعناصر والتكوينات الزخرفية المصرية القديمة والإسلامية ومن خلال علاقات إنشائية قائمة على التقاطع والتضافر والتراكب بين المفردات الزخرفية المختلفة. كما وقد تناولت الباحثة في هذا التصميم مجموعة لونية قوامها اللون الأحمر ودرجات من الأخضر المائل إلى الأصفر والأخضر المائل للأزرق (مجازا الزيتوني) والأصفر النقي والأصفر المائل إلى البرتقالي (الكموني) بالإضافة إلى الأبيض والأسود والأبيض المائل للبني والأصفر (مجازا البيج) كخلفية للعمل.

ويتحقق التباين داخل التصميم من خلال تجاور القيم اللونية الفاتحة (الأحمر الأصفر الذهبي والكموني والأخضر الزاهي والبيج) والقيم اللونية الداكنة (الزيتوني). ومن خلال تجاور الألوان المكملة (الأحمر والأخضر على اختلاف درجاته) بالإضافة إلى ما يعكسه تجاور الأسود والأبيض وتجاورهما للألوان الأخرى من تباين ورفع لقيمة وشدة للمجموعات اللونية. وهناك التباين في سمك الخطوط ونسب المساحات وأبعاد العناصر الزخرفية.

التنوع في اتجاهات التكرار المائلة وفي أوضاع وبزوايا مختلفة، واتجاهات التكرار الناتجة عن التضافر والتقاطع والتراكب حقق قيم حركية للعمل الفني. ويتحقق الإيقاع هنا من خلال التباينات اللونية والتباين في الخطوط والمساحات وأحجام العناصر، ومن خلال نظم التكرار المختلف البسيط والمتبادل وفق الفواصل الزمنية المتنوعة، وتنوع نظم الإنشاء من التراكب والتصغير والتكبير (للمعينات) والتضافر والتقاطع داخل التكوين. والتكوين ككل بما يعكسه من نظم إيقاعية وتباينات وتبادلات لونية بالإضافة إلى التماثل الجزئي (وحدة الجدائل والتقسيمات) والكلي (وحدة المعينات والأشكال النجمية)، والتوافق والتوزيع الجيد والتناسب بين المساحات والعناصر حقق نوع من الاتزان والوحدة داخل العمل الفني.

٢) **العمل الفني الثاني (شكل ٥٤٤-ب)**

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل بألوان متنوعة قائم على الجمع بين عناصر زخرفية هندسية من كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الثاني		
العناصر الزخرفية		
الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية	
وحدة "التقسيمات" الزخرفية	وحدة "الجدائل" الزخرفية	وحدة الطبق النجمي" الزخرفية
النظام البنائي للعمل الفني		
	البناء التصميمي قوامه شبكية من تقسيمات هندسية من المحاور المتعامدة وفق نظم ومساحات ذات نسب محددة يتحدد من خلالها كيفية صياغة العناصر الزخرفية الهندسية وتوزيعها داخل التكوين.	

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

يحمل العمل الفني مدلولا رمزيا يتمثل في التفاعل والالتقاء بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، وذلك من خلال بوابة تعكس في مضمونها وانفراجها وما ورائها بداية للتبادل والتواصل الفني بين الحضارتين. وقد عمدت الباحثة لتمثيل مضمون ومجال الالتقاء إلى تزيين البوابة من خلال الجمع بين المفردات الهندسية للحضارتين وفق أسلوب التعاشق والمستخدم في مجال التطعيم بالخشب الملون والقشرة وهو أسلوب فن "الزرنشان" ويعرف في عصرنا مجازا بفن "الأرابيسك". كما عمدت الباحثة إلى استخدام المساحة اللونية الخالية في منتصف التكوين لتمثل انفراج البوابة، واستخدمت اللون البيد الداكن كرمز للنور والمجد الذي ينعكس لدى التقاء هاتين الحضارتين العظمتين.

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد التصميم ككل على التكرار القائم على نوع من التماثل الجزئي وفق نظم التصغير والتكبير بالإضافة إلى نظم التكرار العكسي من خلال التغير في الاتجاه الرأسي للوحدات الزخرفية. وتمثل زخرفة التقسيمات تكرارا لونيا متبادلا بالتعاقب بين مجموعة لونية (الأبيض والأسود) ومجموعة لونية أخرى (الأسود، الأزرق، اصفر برتقالي، الزيتوني) أو (الأسود، الأزرق، الأحمر الداكن، الزيتوني). وتمثل زخرفة الجدائل تكرارا قائما على التقاطع والتضافر وفق مسافات وأبعاد محددة نشأ عنها نوع من التكرار المتبادل بين وحدتين هندسية. وتمثل حدة الطبق النجمي تكرارا شعاعيا. كما وتمثل الشبكية القائمة على وحدات الطبق الذهبي التكرار المتوالي في صفوف.

يشمل التصميم كلا من اللون الأسود والأبيض والأبيض المائل إلى البني والأصفر (البيج الداكن) والأزرق والأحمر الداكن والبرتقالي المائل للأصفر والأخضر، والأخضر المائل للأزرق والأصفر (الزيتوني). هذه الألوان تتنوع وتتوزع داخل التصميم وفق مجموعات لونية مختلفة ومتوافقة.

تظهر التباينات في هذا التصميم سواء في العناصر الزخرفية المكونة أو في التصميم ككل من خلال تجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة بالإضافة إلى الأبيض والأسود وفق تفاعل المجموعات اللونية مع بعضها مما يزيد من شدة وقيمة الألوان. كما أن الاختلاف في نوع وسمك الخطوط وتنوع نسب المساحات وأبعاد العناصر أحدث نوع من التباين داخل التصميم.

تنوع اتجاهات الحركة هنا ناتج عن اختلاف وتنوع نظم التكرار والإنشاء لأعلى وأسفل ويمينا ويسارا وبشكل دائري. كما أن تنوع وتباين الخطوط ونسب المساحات والأشكال ونظم التكرار والإنشاء المختلف والتباينات اللونية للمساحات المختلفة داخل التصميم حقق نظما إيقاعية متنوعة من خطية ولونية.

ما تظهره الوحدة الزخرفية المركبة من تماثل جزئي بالإضافة إلى شبه التماثل الجزئي للتصميم حول محور رأسي والتوزيع الجيد بين المساحات التشكيلية والعناصر والتوافق في النسب والمجموعات اللونية حقق تناسب واتزان ووحدة في العمل الفني.

ثانيا: التصميمات الزخرفية القائمة على المدخل التجريبي الثاني

(الجمع بين العناصر الزخرفية النباتية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية)

١) العمل الفني الأول (شكل ٥٤٥-أ)

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين عناصر زخرفية نباتية من كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ذو ألوان متنوعة زاهية.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الأول		
العناصر الزخرفية		
الحضارة المصرية القديمة	**الحضارة الإسلامية**	
وحدة "اللوتس" الزخرفية	وحدة "الأرابيسك" الزخرفية	وحدة دائرية الشكل
النظام البنائي للعمل الفني		
	يعتمد البناء التصميمي على شبكية هندسية بسيطة قوامها تفاعل مجموعة من الدوائر المختلفة الحجم وفق نظم التراكب وأوضاع التماس حيث يتحدد من خلالها كيفية صياغة العناصر الزخرفية وتوزيعها وفق علاقات فنية خاصة داخل التصميم.	

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

يعكس التكوين نوع من الاتصال والالتقاء بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال مفهوم الزمن والتاريخ. ويتمثل المدلول الرمزي في هذا التصميم في حركة ومسارات الحقبات التاريخية ضمن سلسلة متصلة ومتداخلة من التاريخ الزمني العام للحضارات. وحيث أن كل حضارة بحقبتها التاريخية تعد حلقة ضمن هذا المسار فقد اعتمدت الباحثة على تمثيل كل حضارة وزمنها من خلال دائرة على شكل تروس الساعة تمثل حلقة زمنية. كما اعتمدت الباحثة ضمن هذه الحلقة الجمع بين مفردات كلا الحضارتين وفق نظام دائري شعاعي يرمز إلى دوران الزمن وحركة التاريخ المتتابعة التي لا تتوقف عند حقبة زمنية معينة، فهي في اتصال دائم. كما استخدمت الباحثة اللون الأزرق الداكن (للتروس) للدلالة على قوة وتأثير الزمن في تاريخ الحضارات.

- **تحليل العمل الفني**

يقوم التكوين ككل على التكرار المتراكب والتماس عند نقاط معينة لوحدة زخرفية دائرية مركبة. وتعتمد الباحثة في هذا التكوين على نظم التكرار الشعاعي والدائري لوحدة زخرفية مركبة قوامها التكرار اللوني المتبادل ما بين مساحة (شريط) من عنصر اللوتس الزخرفي ومساحة (شريط) من وحدة الأرابيسك الزخرفية. ويقوم كل من هذين الشريطين على التكرار القائم على التراكب ونظم

التصغير والتكبير. كما ويمثل كل من الشريطين تكرارا لونيا عكسيا بالنسبة للآخر ضمن الوحدة المركبة. ويحيط بالوحدة المركبة إطار زخرفي قائم على التكرار المتبادل والمتراكب ما بين وحدتين متراكبتين من اللوتس وشريط من وحدة الأرابيسك يختلف عن مثيله السابق في اتجاه ووضع التكرار.
اعتمدت الباحثة مجموعة لونية أساسية قائمة على التدرج اللوني لقيم لونية فاتحة وداكنة للون الأزرق ما بين اللون الأزرق الداكن (الكحلي) والأزرق الفاتح (اللبني). ومجموع لونية ثانوية قائمة على التدرج اللوني ما بين درجات البني المائل للبرتقالي واللون البرتقالي. بالإضافة إلى درجات من اللون الأبيض المائل للبني والأصفر (البيج) كخلفية للعنصر الزخرفي المركب والتكوين ككل.
تجاور القيم اللونية الفاتحة والداكنة جنبا إلى جنب وفق نظم التدرج اللوني ونظم التكرار العكسي حقق تباينات لونية ذات قيمة جمالية عالية داخل التكوين. ويتحقق التباين أيضا من خلال الاختلاف في نسب العناصر ونسب المساحات اللونية وفق تنوع نظم التكرار والإنشاء المختلفة.
تتحقق القيم الحركية داخل التصميم من خلال تنوع اتجاهات التكرار ووفق نظم الإنشاء دائريا ولأعلى وأسفل ومن الداخل إلى الخارج وبالعكس. وتتحقق مجموعة من النظم الإيقاعية والخطية داخل التصميم كانعكاس للتنوع في نظم التكرار والعلاقات الإنشائية وتنوع الخطوط والصياغات التشكيلية والملامس والتباينات اللونية.
يظهر التصميم توافقا وتباينا لونيا متنوعا وتوزيعا جيدا للأشكال والمساحات وعلاقتها بالفراغات داخل التصميم، بالإضافة إلى التماثل التام في الوحدة المركبة المكونة للتصميم. هذه النظم والأسس التشكيلية حققت في مجموعها قيم جمالية عالية في التصميم الزخرفي كالتناسب والاتزان والوحدة.

٢) <u>العمل الفني الثاني (شكل ٥٤٥-ب)</u>

- **<u>وصف العمل الفني</u>**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين عناصر زخرفية نباتية من كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ويتميز بمجموعات لونية زاهية ومتنوعة.

- **<u>المقومات والنظام البنائي للعمل الفني</u>**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الثاني		
العناصر الزخرفية		
الحضارة المصرية القديمة	**الحضارة الإسلامية**	
وحدة "اللوتس" الزخرفية	**وحدة "القرنفل" الزخرفية**	**وحدة دائرية الشكل**
النظام البنائي للعمل الفني		
	ويقوم البناء التصميمي على شبكية هندسية قوامها مجموعة من الدوائر والخطوط الحلزونية المختلفة الاحجام والمحاور المتعامدة وفق أبعاد ونسب مختلفة والتي يتحدد من خلالها كيفية توزيع وصياغة العناصر الزخرفية الهندسية وفق علاقات فنية خاصة داخل التكوين الزخرفي.	

- **<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل</u>**

يرمز التكوين إلى تلاقي الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال فصل الربيع ضمن كلا الحقبتين التاريخيتين، وذلك من خلال الجمع بين زهرتي اللوتس والقرنفل، ضمن تكوينات دائرية تمثل تناثر مجموعة من الأزهار التي تحملها نسمات الربيع في حركات دائرية انسيابية تلتقي في مركز واحد يعكس تواصل الحضارتين.

- **تحليل العمل الفني**

التصميم الزخرفي ككل قائم على التكرار اللوني المتبادل والدائري لمساحات حلزونية، بالإضافة إلى التكرار الحر القائم على نظم التراكب والتصغير والتكبير لوحدتين زخرفيتين مركبتين. كما ويظهر التكرار البسيط المنتظم على أطراف التكوين.

تمثل الوحدة الزخرفية المركبَة الأولى تكرارا لونيا متبادلا ما بين مساحات (شريط) من وحدات القرنفل الزخرفية ومساحات (شريط) من وحدات اللوتس الزخرفية، كما يمثل كل من الشريطين تكرارا قائما على نظم التراكب والتصغير والتكبير، كما ويمثل كلا الشريطين تكرارا لونيا عكسيا بالنسبة للآخر ضمن الوحدة المركبة. وتمثل الوحدة الزخرفية المركبَة الثانية وحدة دائرية لمساحة لونية ذات كنار يقوم على التكرار المتبادل بين وحدتين متراكبتين من اللوتس والقرنفل.

يشمل التكوين مجموعات لونية قائمة على التدرج اللوني بين مجموعة لونية (من درجات الأزرق الداكن والأزرق الفاتح) ومجموعة لونية أخرى (من درجات البني المحمر والبرتقالي) تتفاوت في كل منهما القيم اللونية ما بين الفاتح والداكن. بالإضافة إلى درجات الأخضر الفاتح ودرجات الأبيض المائل الى البني والأصفر (البيج) واللون الأصفر.

تتفاعل القيم اللونية المعتمة والقيم اللونية المضيئة جنبا إلى جنب وفق نظم التدرج اللوني والمساحات الحلزونية المتداخلة ضمن الوحدة الزخرفية المركبة والتصميم ككل، محققة التباين في التصميم بالإضافة إلى تحقيق تباين الشكل مع الأرضية. كما أن تنوع واختلاف حجم الخطوط وأبعاد العناصر ونسب المساحات وفق النظم المختلفة حقق تباينات متنوعة بين الصياغات التشكيلية داخل التصميم.

تنوع اتجاهات التكرار من الاتجاه الدائري والشعاعي من الداخل للخارج وبالعكس حقق نوعا من القيم الحركية داخل التصميم. وتميز التصميم الزخرفي بمجموعة من الجمل الإيقاعية الخطية واللونية والتي انعكست من خلال تنوع نظم وأوضاع التكرار والتبادلات والتباينات اللونية والعلاقات الإنشائية من التراكبات والتصغير والتكبير والتباين والتنوع في المساحات والعناصر والملامس والخطوط.

ويتحقق في التصميم نوع من التماثل شبه الجزئي والذي انعكس من خلال التوافق اللوني والتوزيع الجيد للأشكال والمساحات وعلاقاتها بالمساحات الفارغة في التصميم، وكذلك التوافق بين نسب الصياغات الزخرفية والمساحات المشغولة والفراغات. كل ذلك بالإضافة إلى ما سبق من نظم بنائية وأسس تشكيلية ساهم في تحقيق قيم جمالية عالية داخل التصميم تتمثل في التناسب والاتزان والوحدة الفنية.

ثالثا: التصميمات الزخرفية القائمة على المدخل التجريبي الثالث

(الجمع بين الكتابات في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية)

١) العمل الفني الأول (شكل ٥٤٦-أ)

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل ذو درجات لونية متنوعة قائم على الجمع بين الكتابات في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الأول

العناصر الزخرفية				
الحضارة المصرية القديمة		الحضارة الإسلامية		
كتابات هيروغليفية نصها يمثل كلمة "الحضارة المصرية القديمة"	وحدة هرمية الشكل	كتابات كوفية مربعة نصها يمثل كلمة "الحضارة الإسلامية"	وحدة مربعة الشكل	الوحدة الزخرفية المركبة
النظام البنائي للعمل الفني				
		يقوم البناء التصميمي على شبكية من التقسيمات الهندسية من خلال تفاعل مجموعة من الخطوط الراسية والمائلة المتقاطعة والمنكسرة والتي ينشا عن تكرارها مساحات مربعة ومستطيلة متراكبة راسية ومائلة ذات أبعاد مختلفة، يتم من خلالها تحديد أسلوب توزيع العناصر الزخرفية داخل التصميم الزخرفي.		

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

يقوم التكوين على عنصرين هما المربع الذي يعد أساس البناء الهندسي في الفن الإسلامي فهو رمز للحضارة الإسلامية، والشكل الهرمي الذي يعكس الأهرامات فهو رمز للحضارة المصرية القديمة. هذان العنصران إلى جانب ما تمتاز به كلا الحضارتين من كتابات خاصة بها تعد أيضا احد رموزها وتتمثل في الكتابات الهيروغليفية والكتابات الكوفية المربعة، تتفاعل مع بعضها من خلال صياغة تشكيلية مركبة تعكس نوع من الاتصال اللغوي والحوار بين الحضارتين، والذي يظهر من خلال الوحدة الزخرفية المركبة والتصميم ككل. فالتصميم هنا يعكس احد أوجه التخاطب والتعريف بين الحقبتين من خلال كلمتي "الحضارة المصرية القديمة" و"الحضارة الإسلامية".

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد التصميم على التكرار البسيط القائم على التصغير والتكبير لكل من مجموعة من الكنارات "الشرائط" الزخرفية قوامها الكتابات الكوفية، ومجموعة من الوحدات الزخرفية المركبة. كما ويقوم التصميم على التراكب بين الوحدات الزخرفية المركبة وتكوينات الكتابات الكوفية المربعة. كما وتمثل الكنارات الكتابية في التصميم تكرارا بسيطا متعاقبا قوامه وحدة زخرفية هي الكتابة الكوفية المربعة وذلك ضمن مساحات منكسرة. بينما تقوم الوحدات المركبة على التعاشق والتداخل بين مفردة الكتابة الكوفية المربعة ومفردة الهرم الهيروغليفي.
تناولت الباحثة مجموعتين لونيتين خاصة قائمة على التدرج اللوني. الأولى تتراوح بين البيج الداكن والأبيض، والثانية تتراوح مابين اللون البني الداكن بدرجاته والبرتقالي والبرتقالي الفاتح (مجازا الخربزي) بدرجاته وقيمة داكنة من الأبيض المائل إلى الأحمر والبني (البيج الداكن) وفق قيم لونية متعددة، بالإضافة إلى الأسود.
تجاور القيم اللونية المعتمة جنبا إلى جنب مع القيم اللونية المضيئة وفق نظم التدرج اللوني في الوحدات الزخرفية (تباين الشكل مع الأرضية) والتصميم ككل بالإضافة إلى الأسود والأبيض حقق تباينا فيما بين المجموعات اللونية المتوافقة. كما يتمثل التباين أيضا من خلال الاختلاف في أحجام العناصر ونسب المساحات المكونة للتكوين.

وتتنوع اتجاهات التكرار في التصميم من تكرار راسي ومائل بأوضاع عكسية ومختلفة وفق نظم التدرج والتصغير والتكبير مما حقق نوع من الحركة داخل التصميم. وساعد التنوع في الخطوط والملمس وفي نظم التكرار والإنشاء وما نشا عنه من التباين في نسب المساحات وأحجام العناصر، وتنوع اتجاه التكرار والتباينات في المجموعات اللونية في تحقيق إيقاعات خطية ولونية ذات فواصل زمنية وأوضاع متفاوتة داخل العمل الفني.
كما أن ما تناولته الباحثة من نظم تكرارية وإنشائية قائمة على التصغير والتكبير وفق النظام البنائي الهندسي للعمل والظلال والتدرجات اللونية داخل المساحات والمفردات المكونة للتصميم، بالإضافة إلى نسب وأوضاع العناصر وطبيعة صياغتها التشكيلية، أعطى إحساسا إيهاميا بالتجسيم والعمق الفراغي. ولتأكيد هذا العمق كقيمة فنية جمالية هامة عمدت الباحثة في هذا التصميم الزخرفي إلى إضافة خطان مستقيمان في اتجاه مائل وراسي في تداخل وتراكب مع العناصر الزخرفية وذلك حسب النظام البنائي واتجاهات العناصر والمساحات التشكيلية في العمل الفني. وتتفاعل هذه النظم والأسس التشكيلية في مجموعها مع بعضها البعض بالإضافة إلى التوافق والتوزيع الجيد للعناصر والمساحات اللونية محققة بذلك قيما جمالية كالتناسب والاتزان والوحدة داخل العمل الفني.

٢) العمل الفني الثاني (شكل ٥٤٦-ب)

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين الكتابات في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية يتميز بألوان ودرجات متعددة.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية
العمل الفني الثاني	
العناصر الزخرفية	
وحدة "الإهليلج" الزخرفية بداخلها كتابات هيروغليفية نصها يمثل اسم الملك "أمنحوتب الأول".	وحدة "الطغراء" الزخرفية الخاصة بالسلطان "سليمان العظيم" أو "سليمان القانوني".
النظام البنائي للعمل الفني	
	يعتمد البناء التصميمي على تفاعل مجموعة من الخطوط الراسية والأفقية المتعامدة وفق شبكية من التقسيمات الهندسية المختلفة المكررة والمتقاطعة والمتراكبة والتي تحدد أسلوب وكيفية تفاعل وتوزيع العناصر وعلاقاتها ببعضها البعض من خلال نظم مختلفة.

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

يعكس التكوين تواصل الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية على منحنى ومستوى شخصي بين ملوك مصر القدماء وسلاطين العصر العثماني الإسلامي وذلك من خلال الجمع بين ختم الملك "أمنحوتب الأول" (عصر الدولة الحديثة") وختم "الطغراء" الخاص بالسلطان "سليمان القانوني أو العظيم" (العصر العثماني) كنوع من المراسلات الرسمية والحوارات الشخصية بين الحضارتين.

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد التكوين الجمع بين مبدأ قانون المتعامدين ونظام "المفروكة" بأسلوب فني خاص من خلال صياغة الوحدات ضمن تكوين زخرفي مركب متكامل يتكرر بالتراكب داخل العمل الفني. نلاحظ التكرار البسيط والعكسي القائم على التقابل والتراكب والتصغير والتكبير لمفردة "الطغراء" الزخرفية وذلك في وسط التكوين وفي المساحات الأفقية والرأسية الموزعة في التكوين. كما يقوم التصميم على التكرار البسيط القائم على التكبير والتصغير والتراكب ضمن مساحات أو كنارات أفقية ورأسية لوحدة "الإهليلج" الزخرفية. كما ويمثل التكوين تكرارا متبادلا بين وحدتين ضمن صفوف أفقية ورأسية داخل التكوين.

اعتمدت الباحثة مجموعتين لونيتين قائمتين على التدرج اللوني. المجموعة الأولى تنحصر ما بين اللون البني الداكن واللون البرتقالي وفق قيم لونية متدرجة، والمجموعة الثانية تنحصر ما بين اللون البني الداكن واللون الزهري المائل للبني (اللحمي) وفق قيم لونية متدرجة. بالإضافة إلى اللون الأصفر النقي للكتابات الهيروغليفية واللون الأبيض المائل للبني والأصفر (البيج) لخلفية التكوين.

تجاور القيم اللونية المعتمة والمضيئة وفق التوزيعات اللونية المتدرجة والمتبادلة في صفوف أفقية ورأسية حقق نوعا من التباين في التصميم. كما يتحقق التباين أيضا في نسب المساحات والعناصر والخطوط من خلال نظم التكبير والتصغير.

تتنوع اتجاهات التكرار في التصميم وفق نظم التكرار والإنشاء والتدرج اللوني رأسيا وأفقيا من الأعلى للأسفل وبالعكس ويمينا ويسارا وبالعكس، مما ساعد في تحقيق الحركة داخل التصميم. كما يتحقق داخل التصميم مجموعة من النظم الإيقاعية الخطية واللونية وذلك من خلال تنوع اتجاهات ونظم التكرار والإنشاء والحركة، والتباين في نسب الصياغات والمساحات التشكيلية بالإضافة إلى التباين في المجموعات اللونية.

ويعكس التكوين قيما جمالية متنوعة كالتناسب والاتزان والوحدة الفنية والتي تنشأ في مجموعها من التوزيع الجيد والمتوافق للمساحات اللونية والأشكال والعناصر والتوافق بين نسب العناصر المختلفة. بالإضافة إلى التماثل الشبه تام من خلال محور منصف رأسي وأفقي داخل التكوين، وما يمتاز به التكوين من نظم بنائية متنوعة وإيقاعات خطية ولونية وتباينات مختلفة.

رابعا: التصميمات الزخرفية القائمة على المدخل التجريبي الرابع

(الجمع بين الرموز في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية)

١) العمل الفني الأول (شكل ٥٤٧-أ)

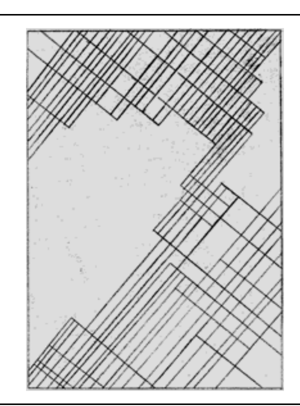
- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل يتميز بمجموعة لونية زاهية قائم على الجمع بين رموز كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الأول	
العناصر الزخرفية	
الحضارة المصرية القديمة	الحضارة الإسلامية
وحدة "الجناح" الزخرفية	وحدة "المفروكة" الزخرفية المائلة
النظام البنائي للعمل الفني	

يعتمد البناء التصميمي شبكية قائمة على تفاعل مجموعة من المحاور المائلة بزاوية (٤٥ درجة) وباتجاهات متعاكسة ووفق نظم وأبعاد بنائية خاصة نشأ عنها تقسيمات ومساحات مختلفة يتحدد وفقها أبعاد وكيفية وأسلوب توزيع الوحدات الزخرفية داخل التصميم.	

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

اعتمدت الباحثة على استخدام رمزي "المفروكة" و"الجناح" الملكي بما يعكسانه من النظام البنائي المستمر والقوانين الحركية في الطبيعة والكون وذلك في صياغة وحدة زخرفية مركبة تمثل الفكر الإنساني الذي هو دائما في تفاعل وحركة مستمرة وإبداع وتواصل عبر حقبات تاريخية عديدة. التكوين يرمز إلى التقاء الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال طبيعة الفكر الإنساني الحرة والدائبة البحث (كأسراب الطيور المهاجرة) والتفاعل مع كل جديد وما يمليه من أفكار خصبة.

- **تحليل العمل الفني**

يمثل التصميم الزخرفي هنا نوعا من التكرارت الحرة وفق نظم بنائية خاصة. يعتمد التصميم التكرار القائم على التراكبات المختلفة ونظم التصغير والتكبير وفق نسب وأبعاد متفاوتة لوحدة زخرفية مركبة من عنصر "المفروكة" وعنصر "الجناح" الزخرفي. وتمثل وحدة "الجناح" تكرارا شعاعيا قائما على التبادل اللوني وفق نظم من التدرج اللوني. وتمثل "المفروكة" تكرارا دائريا وفق أبعاد ثابتة من خلال تعامد أربعة خطوط مستقيمة وفق اتجاهات وزوايا مختلفة. وتمثل الوحدة الزخرفية المركبة تكرارا عكسيا وفق النظام البنائي واتجاه التكرار الخاص بها وذلك من خلال تكرار دائري وفق عقارب الساعة وبالعكس.

يقوم العمل على مجموعة لونية قائمة على التدرج اللوني ما بين اللون الأزرق والأخضر الفاتح بما بينهما من قيم لونية فاتحة وداكنة بالإضافة إلى اللون الذهبي ودرجات من الأبيض المائل الى البني والأحمر (البيج) في خلفية التصميم.

تتفاعل القيم اللونية المعتمة والمضيئة جنبا إلى جنب وفق نظم البناء والتدرج اللوني ضمن الوحدة المركبة والتصميم ككل محققة تباينات لونية عالية بالنسبة لبعضها وتباينا بين الأشكال وأرضية العمل الفني. كما ويتحقق التباين من خلال تفاعل العناصر الزخرفية وفق نظم التكبير والتصغير.

تتحقق الحركة من خلال التنوع والاختلاف في اتجاهات التكرار من اتجاه دائري مع عقارب الساعة وبالعكس ومن الداخل للخارج. كما أن التنوع في التكرار وفق العلاقات الإنشائية والتنوع في حجم الخطوط والأشكال والمساحات والملامس المختلفة والتباينات اللونية في العناصر والتباين داخل التصميم والتباين مع الخلفية حقق نظما إيقاعية خطية ولونية.

إن ما يعكسه التصميم من توزيع جيد للعناصر وفق النظم المختلفة، والتوافق في نسب العناصر وبين المساحات اللونية للعناصر والفراغات داخل التصميم وشبه التماثل الجزئي الذي تمثله الوحدة الزخرفية المركبة وفق نظامها البنائي، إلى جانب قيم التباين والإيقاع والتنوع، ساهمت جميعها في تحقيق قيم جمالية أخرى كالتناسب والاتزان والوحدة داخل التصميم.

٢) العمل الفني الثاني (شكل ٤٧ ٥-ب)

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين رموز كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق مجموعات لونية متنوعة.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الثاني					
العناصر الزخرفية					
الحضارة المصرية القديمة			الحضارة الإسلامية		
وحدة "التقسيمات" الزخرفية	وحدة "اللوتس" الزخرفية	وحدة "الجناح" الزخرفية	وحدة "الجدائل" الزخرفية	وحدة الطبق النجمي" الزخرفية	وحدة "اللاله" الزخرفية
النظام البنائي للعمل الفني					
			يقوم البناء التصميمي على شبكية تتفاعل فيها مجموعة من المحاور الأفقية والراسية المتعامدة والدوائر وفق أبعاد خاصة وتقسيمات تعتمد نظم التصغير. ويتحدد من خلال مجموع المحاور والدوائر والمساحات الناتجة عنها أسلوب صياغة العناصر الزخرفية وكيفية توزيعها داخل العمل الفني.		

- **التحليل الفكري والفلسفي للعمل**

عمدت الباحثة في هذا التكوين إلى الجمع بين الرموز الخاصة بكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ضمن تكوين يحمل مدلول فلسفي يمثل حديقة ملكية خاصة كرمز الالتقاء الزمني للحقبتين. تعكس الحديقة بما تحويه مجموعاتها اللونية ورموزها الزخرفية وفق صياغات وأوضاع تشكيلية خاصة شموخ ومجد الحضارتين. ويتمثل ذلك من خلال مجموعة من أزهار "اللوتس" و"اللاله" الملكية (لما تمثله كل منهما من مكانة هامة في حضارتها) قائمة على مساحة خضراء خصبة تتهادى بينها مجموعة من الطيور الملكية وفق أوضاع مختلفة، (وقد عمدت الباحثة في تكوينها إلى الجمع بين "الطبق النجمي" و"الجناح" الملكي بما يعكسانه من نظم وبنائيات تمثل قوانين الكون).

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد العمل الفني على التكرار البسيط القائم على نظم التصغير والتكبير لمفردة زخرفية مركبة تمثل تكوين زخرفي قائم على عناصر زخرفية مختلفة. تقوم المفردة المركبة على التكرار المتبادل والعكسي والتقابل والتراكب ما بين زهرتي "اللوتس" و"اللاله" في صفوف تعتمد التصغير والتكبير، والتكرار البسيط والمتراكب لعنصر الطيور الزخرفي المجرد. تمثل تكوينات الأزهار تكرارا شعاعيا قائما على التراكب، وتمثل وحدة الطبق النجمي تكرارا شعاعيا قائما على التبادل اللوني بين الأخضر الفاتح والأحمر الداكن. كما وتمثل الأجنحة تكرارا لونيا متبادلا بين الأزرق والفيروزي والأخضر الفاتح وتتفاعل مع بعضها وفق نظم التكرار الشعاعي والعكسي أو التدابر. بالإضافة إلى ما تمثله زخرفة التقسيمات من تبادلات لونية متعاقبة وزخرفة الجدائل من تضافر وتقاطع.

يقوم التصميم على مجموعات لونية مختلفة قوامها اللون الأحمر والأزرق والفيروزي والأخضر الفاتح والأصفر والأسود والأبيض بالإضافة إلى درجة من الأخضر المائل لكل من (الأصفر والأزرق والبيج) كخلفية للعمل الفني.

تتجاور المساحات اللونية الفاتحة والداكنة وفق التوزيعات والنظم المختلفة محققة نوعا من التباين سواء بالنسبة لبعضها البعض أو بالنسبة لأرضية العمل الفني. بالإضافة إلى تباين الألوان المكملة داخل التصميم. كما ويظهر التباين داخل التصميم من خلال الاختلاف في نوع وحجم الخطوط والأشكال والمساحات وفق النظم والعلاقات المستخدمة.

تتنوع اتجاهات التكرار من وضع دائري ومائل ومن الداخل للخارج ولأعلى محققة في مجموعها نوعا من الحركة داخل التكوين. وتتحقق داخل التصميم مجموعة من الإيقاعات الخطية واللونية ناتجة عن

التباين في المجموعات اللونية والتنوع والتباين في سمك ونسب الخطوط والأشكال والمساحات والملامس ونظم التكرار بالإضافة إلى العلاقات الإنشائية المختلفة.
تتفاعل القيم والأسس التشكيلية في مجموعها داخل التصميم إلى جانب التوزيع الجيد والتوافقات اللونية والتوافق في الأبعاد والمساحات، والتماثل الجزئي في العناصر والتكوين ككل محققة قيم جمالية عالية من تناسب واتزان ووحدة، إلى جانب الإيقاعات والتباينات داخل التصميم الزخرفي.

خامسا: التصميمات الزخرفية القائمة على المدخل التجريبي الخامس

(الجمع بين العناصر الزخرفية المختلفة في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية)

١) العمل الفني الأول (شكل ٥٤٨-أ)

- **وصف العمل الفني**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين عناصر زخرفية مختلفة من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق مجموعات لونية متنوعة.

- **المقومات والنظام البنائي للعمل الفني**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الأول				
العناصر الزخرفية				
الحضارة المصرية القديمة			الحضارة الإسلامية	
وحدة "التقسيمات" الزخرفية	وحدة "اللوتس" الزخرفية	كتابات هيروغليفية	وحدة "الجدائل" الزخرفية	وحدة الطبق النجمي" الزخرفية
النظام البنائي للعمل الفني				
		يعتمد البناء التصميمي شبكية من محاور راسية وأفقية ومحاور مائلة وأنصاف دوائر تتفاعل مع بعضها في صفوف من خلال أبعاد متدرجة وفق نظم التصغير. ويتحدد وفق مجموع المحاور مساحات تشكيلية يتم من خلالها توزيع العناصر والمفردات الزخرفية المكونة للتصميم وتحديد اتجاهاتها.		

- **التحليل الفكرى والفلسفي للعمل**

يتمثل المدلول الفلسفي لهذا العمل الفني في الوحدة الزخرفية المركبة كرمز فكري وفني يعكس التواصل بين فناني كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية. فالوحدة المركبة تمثل جزءا من جدارية خاصة قائمة على مجموعة من القيم والرموز والصياغات التشكيلية لكلا الحضارتين والتي عمدت الباحثة إلى تطويعها من خلال خطوط منحنية وشعاعية ومنكسرة تعكس حركة وانسيابية مياه الشلال وما تحدثه من انكسار في آخر انسيابها. يمثل التكوين ككل- وفق ما يقوم عليه من نظم وأوضاع خاصة- انسيابية وحركة متواصلة تعكس نوع من التوافق والتواصل في الحوار الفكري والفني بين الحضارتين.

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد التصميم التكرار البسيط القائم على مجموعة من نظم التقابل والتراكب والتصغير والتكبير لوحدة زخرفية مركبة وذلك ضمن صفوف أفقية متتالية. وتمثل الوحدة المركبة تكرارا حرا تتوزع فيه العناصر المختلفة بشكل متوافق. كما وتمثل وحدة التقسيمات الزخرفية تكرارا لونيا متبادلا بالتعاقب

بين مجموعتين لونيتين مختلفتين وهما (الأبيض والأسود – الأصفر والأحمر والأخضر الزاهي والرمادي) و (الأبيض والأصفر – الأسود والأحمر والأخضر الزاهي). وتمثل وحدة الجدائل الزخرفية تكرارا لونيا متبادلا متضافرا بين شريطين منكسرين. كما وتمثل الشبكية على الطبق النجمي تكرارا شعاعيا دائريا قائما على نظم من التشابك والتقاطع ضمن مصفوفة متوالية. وتمثل وحدات اللوتس تكرارا شعاعيا قائما على التراكب والتصغير والتكبير، بينما تمثل الكتابات الهيروغليفية تكرارا بسيطا في صفوف أفقية.

يشتمل التصميم على مجموعات لونية متنوعة من الأبيض والأسود والأصفر والأحمر والأخضر المائل إلى الأصفر والرمادي والأزرق والفيروزي ودرجات من البيج في خلفية العمل الفني.

يتحقق التباين من خلال تجاور المجموعات اللونية المتنوعة من قيم لونية فاتحة وداكنة وذلك بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة لخلفية العمل سواء ضمن الوحدة الزخرفية المفردة أو ضمن الوحدة الزخرفية المركبة أو ضمن النظام البنائي للتصميم ككل.

اتجاه التكرار في التصميم ككل للأسفل. كما وتتنوع اتجاهات التكرار في الوحدة المركبة والتصميم عامة من اتجاهات دائرية ومن الداخل للخارج ومن أعلى لأسفل محققة نوع من القيم الحركية المتنوعة للعمل الفني. هذا التنوع في القيم الحركية والنظم والعلاقات التشكيلية والتباينات اللونية والتباين والتنوع في الخطوط والمساحات والمفردات والملامس حقق جمل متنوعة من الإيقاعات اللونية والخطية داخل التصميم.

تتفاعل الأسس والقيم الفنية السابقة إلى جانب ما يظهره التصميم من تماثل جزئي وتوافقات لونية وتوافق في نسب العناصر مع بعضها ونسب المساحات التشكيلية وعلاقاتها بالفراغات محققة قيما جمالية أخرى تتمثل في كل من لتناسب والاتزان والوحدة الفنية داخل التصميم الزخرفي.

٢) <u>العمل الفني الثاني (شكل ٥٤٨-ب)</u>

- **<u>وصف العمل الفني</u>**

تكوين زخرفي مستطيل قائم على الجمع بين عناصر زخرفية مختلفة من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق مجموعات لونية متنوعة.

- **<u>المقومات والنظام البنائي للعمل الفني</u>**

تتحد العناصر الزخرفية لهذا التصميم وما يقوم عليه من محاور وشبكيات مختلفة في الجدول الآتي:

العمل الفني الثاني				
العناصر الزخرفية				
الحضارة المصرية القديمة		**الحضارة الإسلامية**		
وحدة "التقسيمات" الزخرفية	**وحدة "اللوتس" الزخرفية**	**وحدة "الجدائل" الزخرفية**	**وحدة الطبق النجمي" الزخرفية**	**وحدة "الأرابيسك" الزخرفية**
النظام البنائي للعمل الفني				
		يقوم البناء التصميمي على شبكية عمودية من محور راسية وأفقية متعامدة ومتقاطعة ينشأ عنها تقسيمات هندسية مستطيلة تحكمها قوانين نسب خاصة قائمة على نظم التصغير، حيث يتحدد وفقها كيفية توزيع العناصر وأوضاعها داخل التصميم.		

- **<u>التحليل الفكري والفلسفي للعمل</u>**

يعكس التكوين نوع من التواصل بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال مدلول رمزي وفلسفي قائم على مفهوم القرية، حيث تتفاعل مجموعة من القرى المجاورة لبعضها بما تحويه من معالم مختلفة كالأراضي الزراعية والسواقي والبيوت والنباتات والطرق وذلك ضمن الحقبتين التاريخيتين.

- **تحليل العمل الفني**

يعتمد التصميم ككل على التكرار البسيط في صفوف أفقية ورأسية متعامدة ومتلاقية عند الزوايا ضمن مساحات هندسية متدرجة وفق علاقات إنشائية من التصغير والتكبير لوحدة زخرفية مركبة رئيسية. كما تعتمد الوحدة الزخرفية المركبة الرئيسية على التكرار العكسي والمتراكب لوحدة مركبة ثانوية ضمن تكوين مثلث الشكل. وتشمل الوحدة المركبة الثانوية على مجموعة من العناصر الزخرفية المختلفة التي تتفاعل وفق نظم متنوعة، فتمثل وحدة "اللوتس" الزخرفية في ذاتها تكرارا شعاعيا قائما على التبادل اللوني والتي تتكرر ضمن مساحة منحنية وفق نظم التراكب والتصغير والتكبير، وتمثل وحدة "الأرابيسك" الزخرفية ضمن شريط نصف دائري تكرارا قائما على التراكب ونظم التكبير والتصغير وفق نظم التدرج اللوني، بالإضافة إلى التكرار المتبادل بين وحدتي "اللوتس" و"الأرابيسك" في صفوف أفقية قائمة على علاقات التصغير والتكبير والتدرج اللوني ضمن مساحة مثلثة الشكل داخل التصميم. كما وتمثل زخرفة التقسيمات تكرارا لونيا متبادلا بالتعاقب بين مجموعتين لونيتين، (اسود وابيض) و(الأحمر الداكن، الأخضر الزاهي، البرتقالي الفاتح). بالإضافة إلى ما تمثله كل من وحدة الجدائل الزخرفية من تكرار متضافر ومتقاطع لشريطين مستقيمين على مسافات محدودة نشأ عنها نوع من التكرار المتبادل بين وحدتين مختلفتين ووحدة الطبق النجمي من نظم بنائية شعاعية.
يشتمل التصميم على اللون الأسود والأبيض والأزرق الداكن والفاتح والأحمر الداكن والبرتقالي الفاتح والأخضر المائل إلى الأزرق (الزيتوني)، بالإضافة إلى الأبيض المائل للبني والأحمر (البيج الداكن) كخلفية للتكوين.
تتجاور القيم اللونية المعتمة والمضيئة على اختلاف شدتها وعلاقاتها بالنسبة لبعضها البعض وفق نظم مختلفة محققة تباينا ما بين المجموعات اللونية المتنوعة. كما أن التنوع في أشكال وسمك الخطوط وأبعاد العناصر ونسب المساحات وفق النظم والعلاقات التشكيلية المختلفة حقق نوعا من التباين والقيم الجمالية داخل التصميم.
تنوع اتجاهات التكرار وفق النظم المختلفة من أسفل لأعلى وبالعكس ومن الخارج إلى الداخل ويمينا ويسارا ودائريا، حقق مجموعة من التوافقات والقيم الحركية داخل التصميم. كما أن تنوع اتجاهات الحركة وتنوع وتباين الخطوط والأشكال والمساحات في نسبها وصياغاتها وتنوع نظم التكرار والعلاقات الإنشائية القائمة على التصغير والتكبير والتباين في المجموعات اللونية والملامس، حقق جملة من الإيقاعات الخطية واللونية داخل التصميم.
يُظهر التكوين الزخرفي مجموعة من القيم الجمالية العالية كالتناسب والاتزان والوحدة سواء في الوحدات الزخرفية المركبة المكونة للتصميم أو العمل الفني ككل، والتي انعكست من خلال قيم التنوع المختلفة للنظم التكرارية والعلاقات الإنشائية وصياغات المفردات المكونة للتصميم ونسبها والتوافق بين المساحات المشغولة والفراغات والتماثل التام في كل من "اللوتس" و"الطبق النجمي" والتماثل الجزئي في العناصر الأخرى وما تحققه الوحدة الزخرفية المركبة الرئيسية من نوع من التماثل الجزئي بالإضافة إلى القيم التشكيلية السابقة.

- ## نتائج التجربة العملية للباحثة

قامت الباحثة بعرض استمارة تقييم الأعمال الفنية الخاصة بالتجربة الذاتية على عدد من الخبراء والمتخصصين- والمذكورة أسماؤهم ضمن استمارة التقييم الخاصة في الملاحق- لتقييم عشرة أعمال فنية (٥٤٤أ،ب- ٥٤٨أ،ب) وذلك وفق أربعة بنود خاصة تقيم كل مدخل من المداخل التجريبية الخمسة المذكورة سابقا. وقد تم تحليل البيانات الخاصة بالاستمارة وفق محورين واستخراج عدد من النتائج بيانها كالتالي:

- **المحور الأول**

نتائج تقييم المداخل التجريبية الخاصة بالتجربة العملية، وهي:

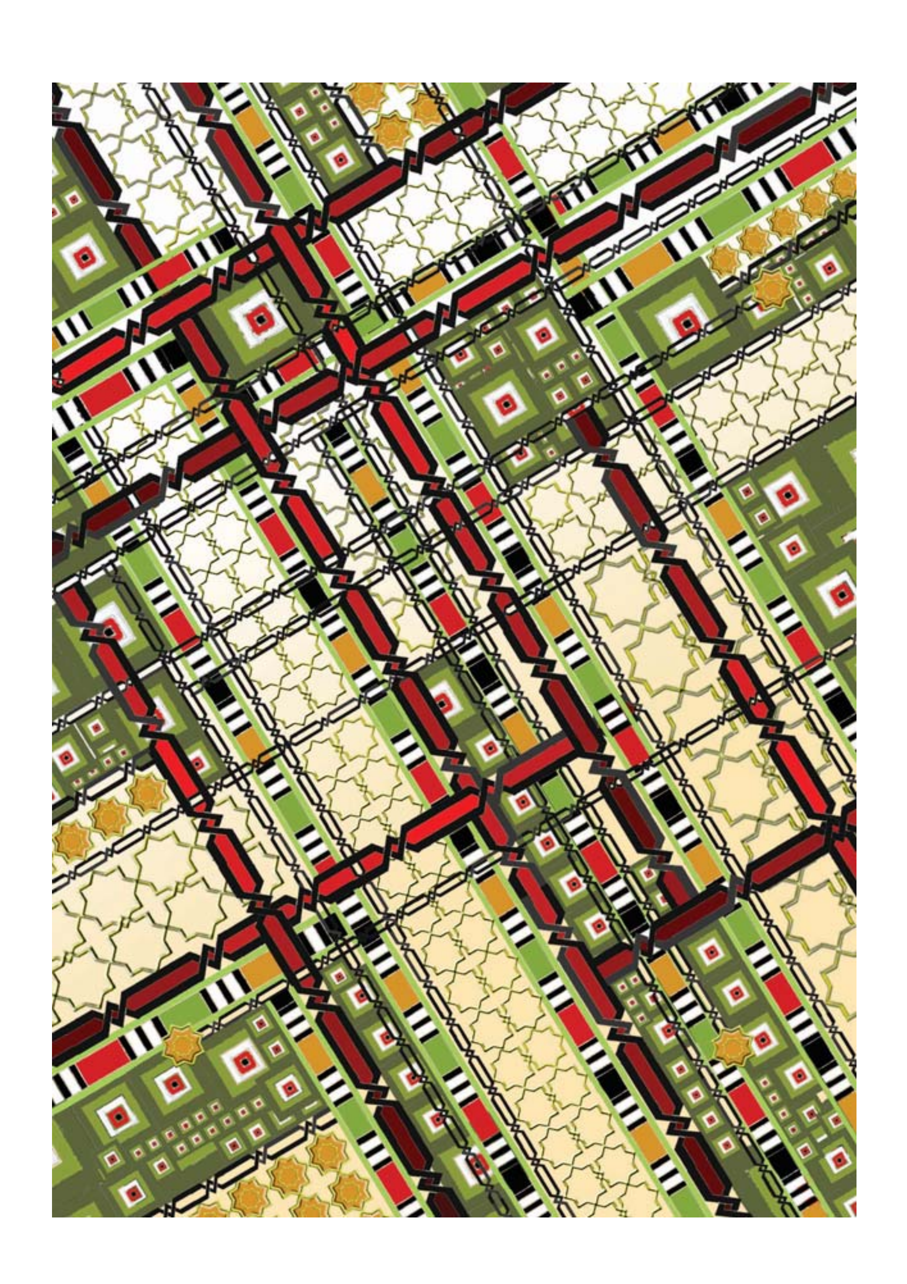
١- تحقق المدخل التجريبي الأول بنسبة ٩٠،٣١ %
٢- تحقق المدخل التجريبي الثاني بنسبة ٩٧،١٩ %
٣- تحقق المدخل التجريبي الثالث بنسبة ٩٤،٦٩ %
٤- تحقق المدخل التجريبي الرابع بنسبة ٩٣،٧٥ %
٥- تحقق المدخل التجريبي الخامس بنسبة ٩٠،٣١ %

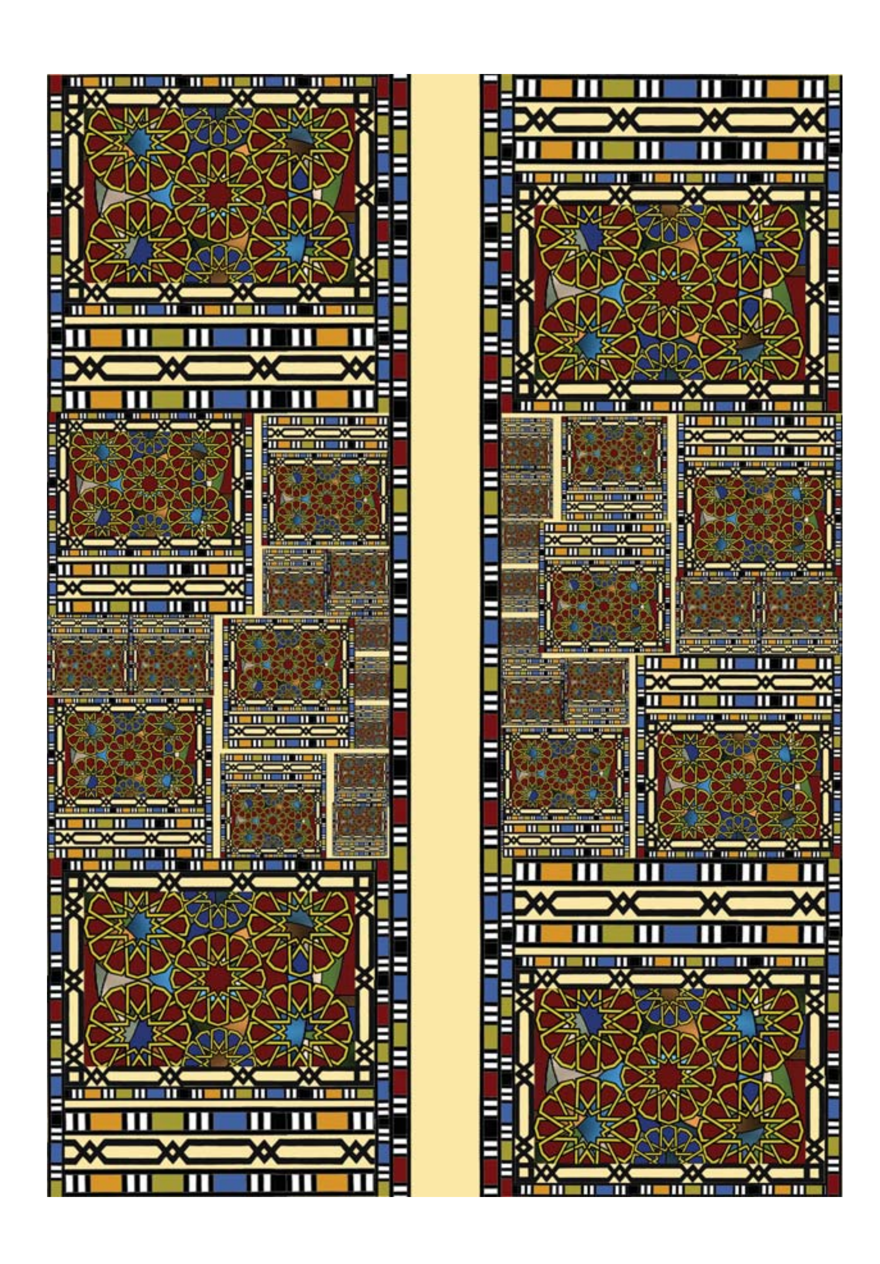
- **المحور الثاني**

نتائج تقييم البنود الخاصة بالتجربة العملية، وهي:

١- تحقق البند الأول بنسبة ٩٢،٧٥ %
٢- تحقق البند الثاني بنسبة ٩٢،٧٥ %
٣- تحقق البند الثالث بنسبة ٩٣،٥٠ %
٤- تحقق البند الرابع بنسبة ٩٤،٠٠ %

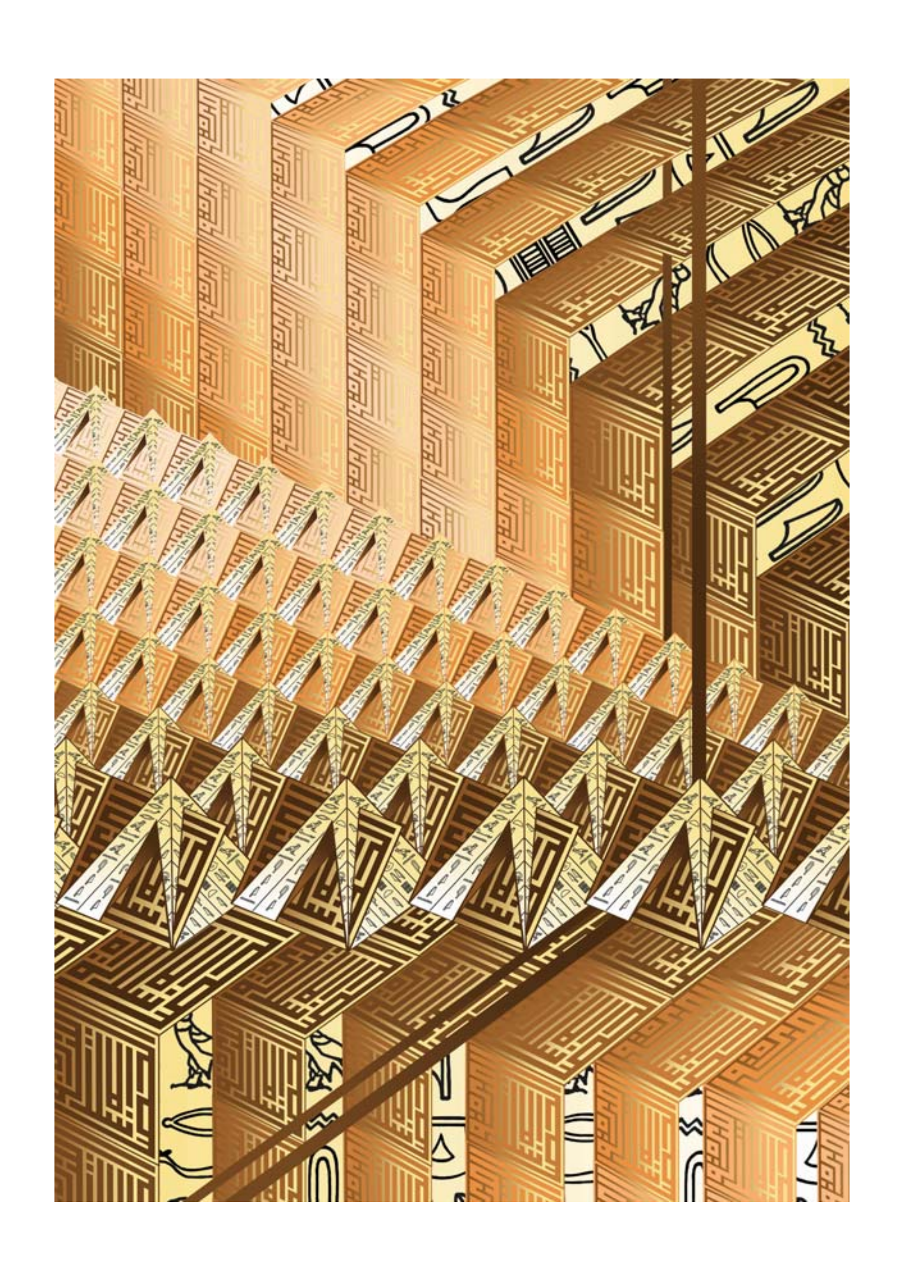
من هنا، وبناء على ما تناولته الباحثة من دراسات وما استخلصته من نتائج في كل من الإطار النظري والإطار التطبيقي للبحث، وبناء على النتائج السابقة التي توصلت إليها الباحثة من خلال ما عرضته من ممارسات تجريبية قائمة على الجمع بين مختارات من العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، فقد تبين تحقق صدق الفروض وأهداف البحث.

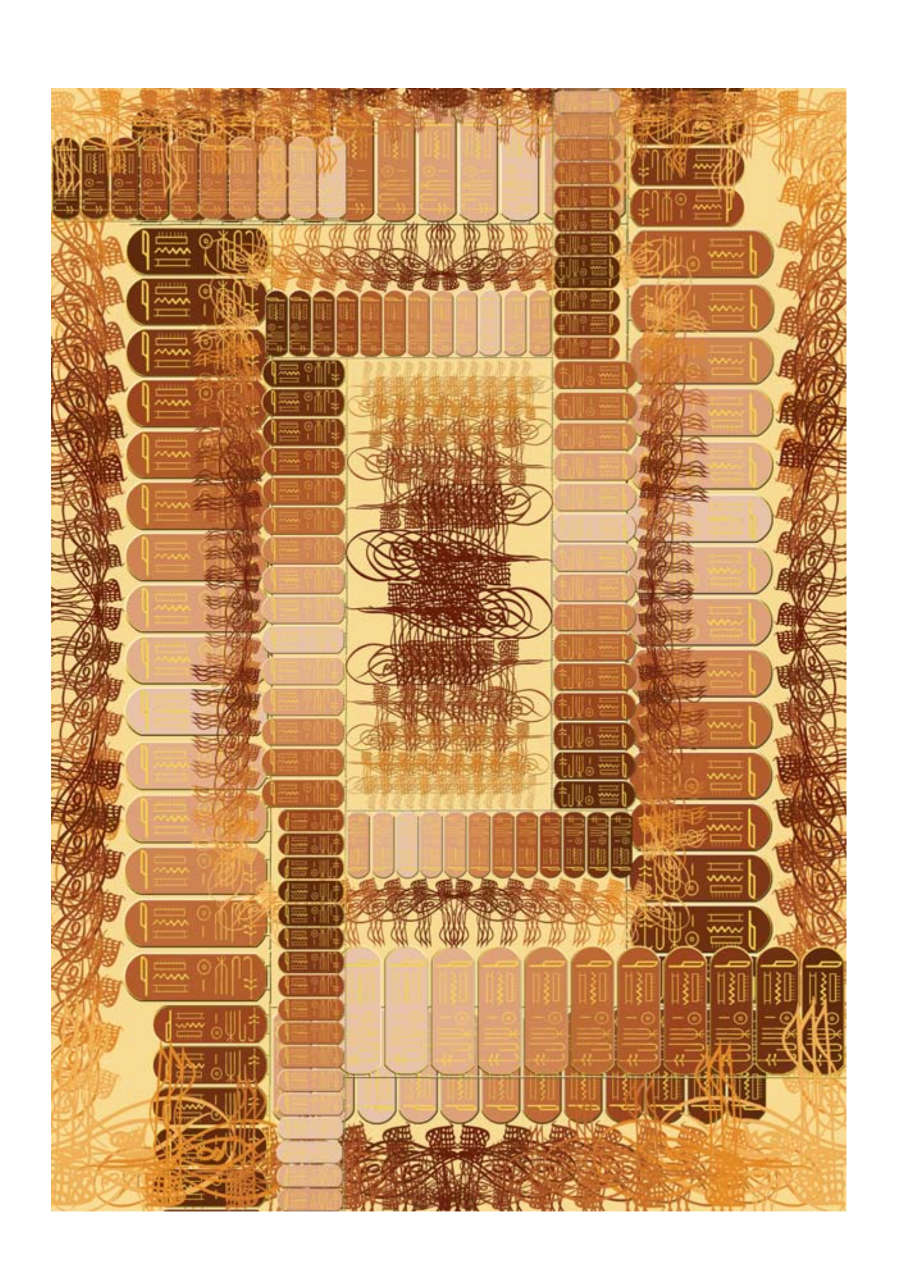


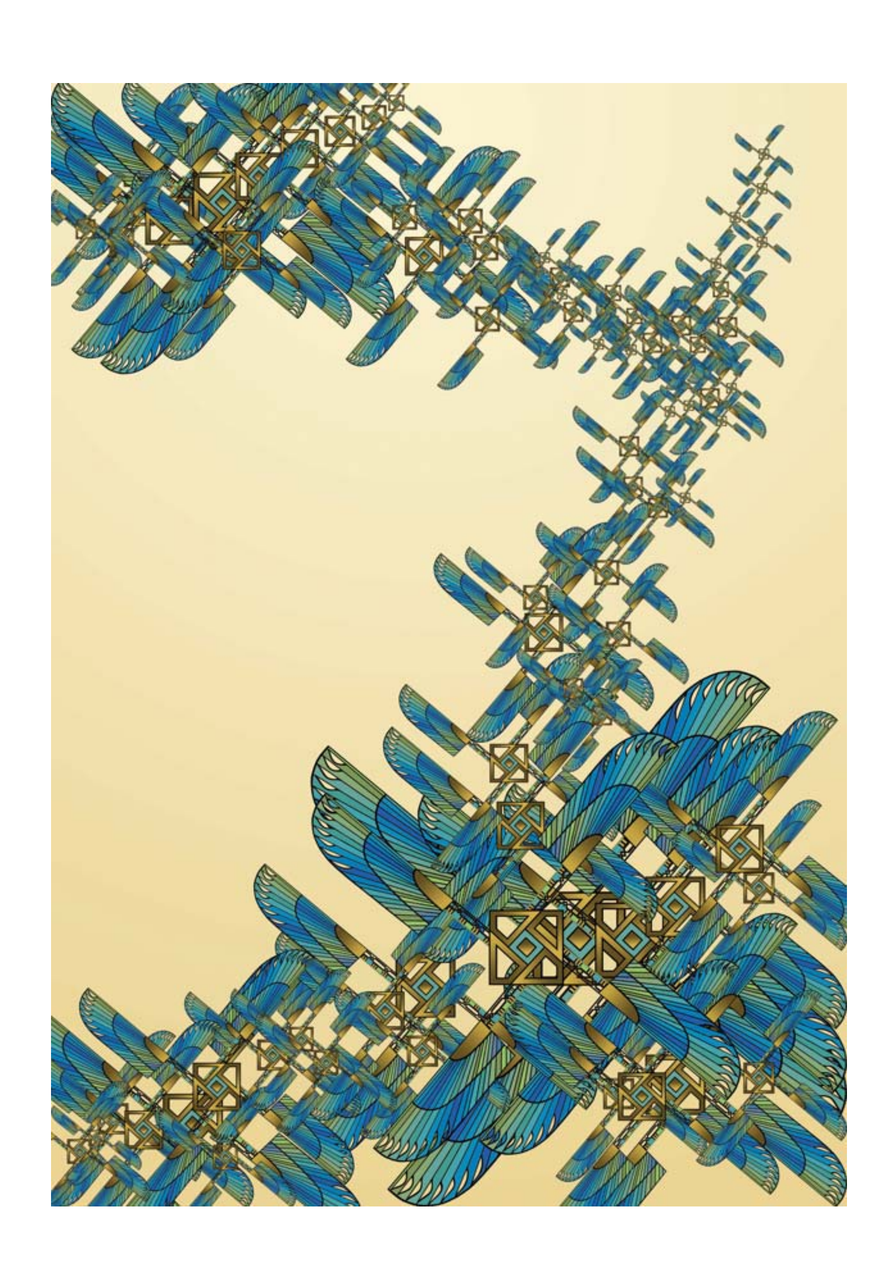


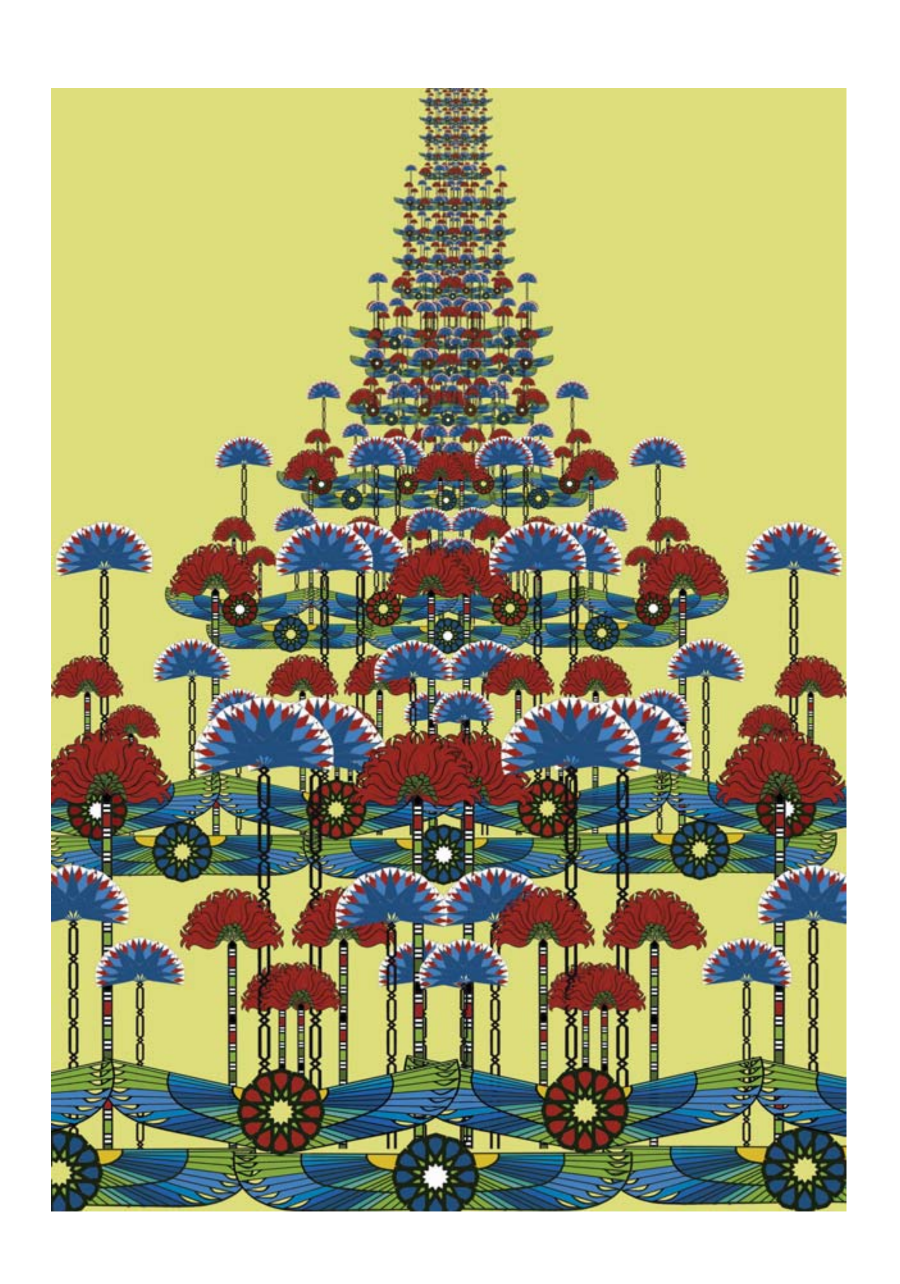


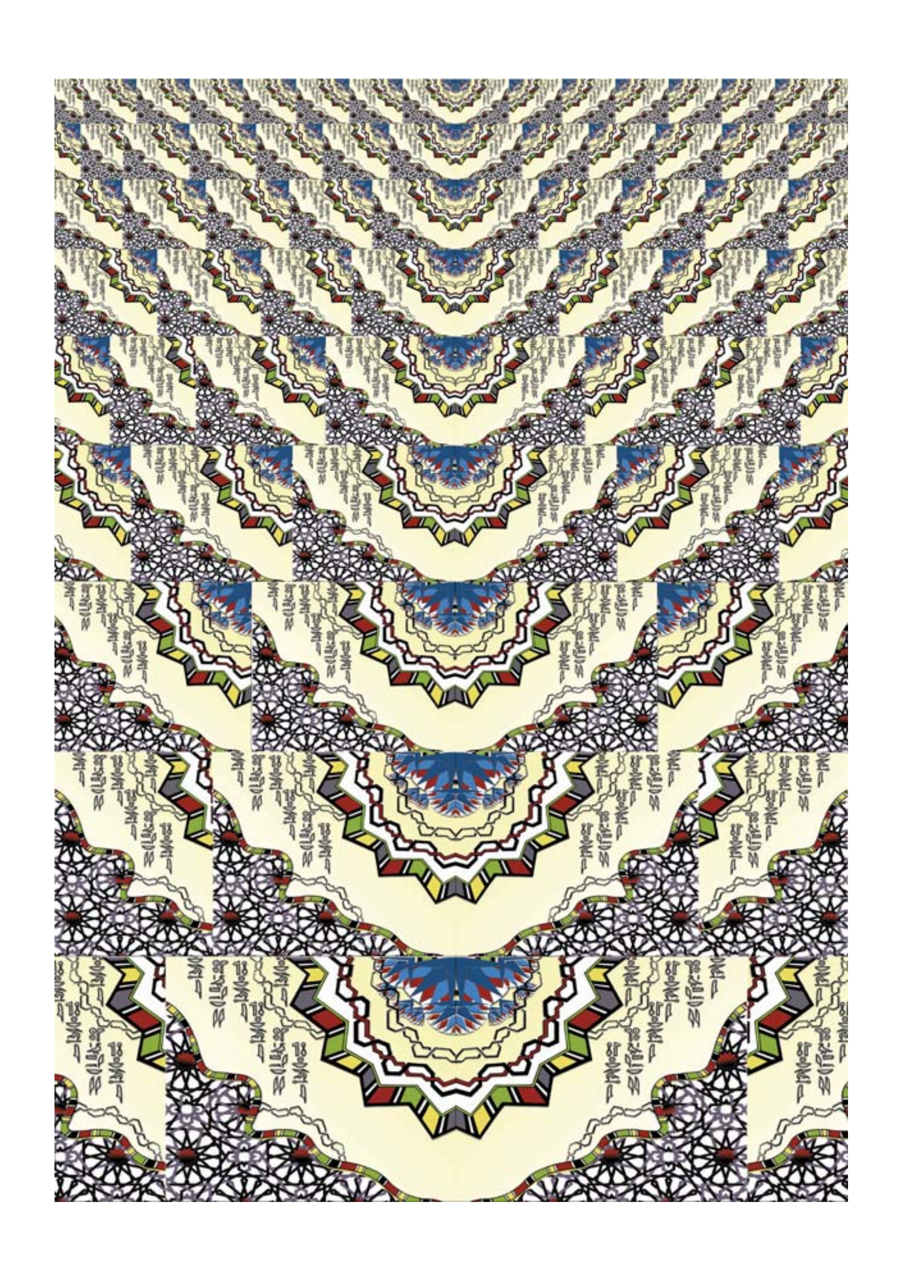


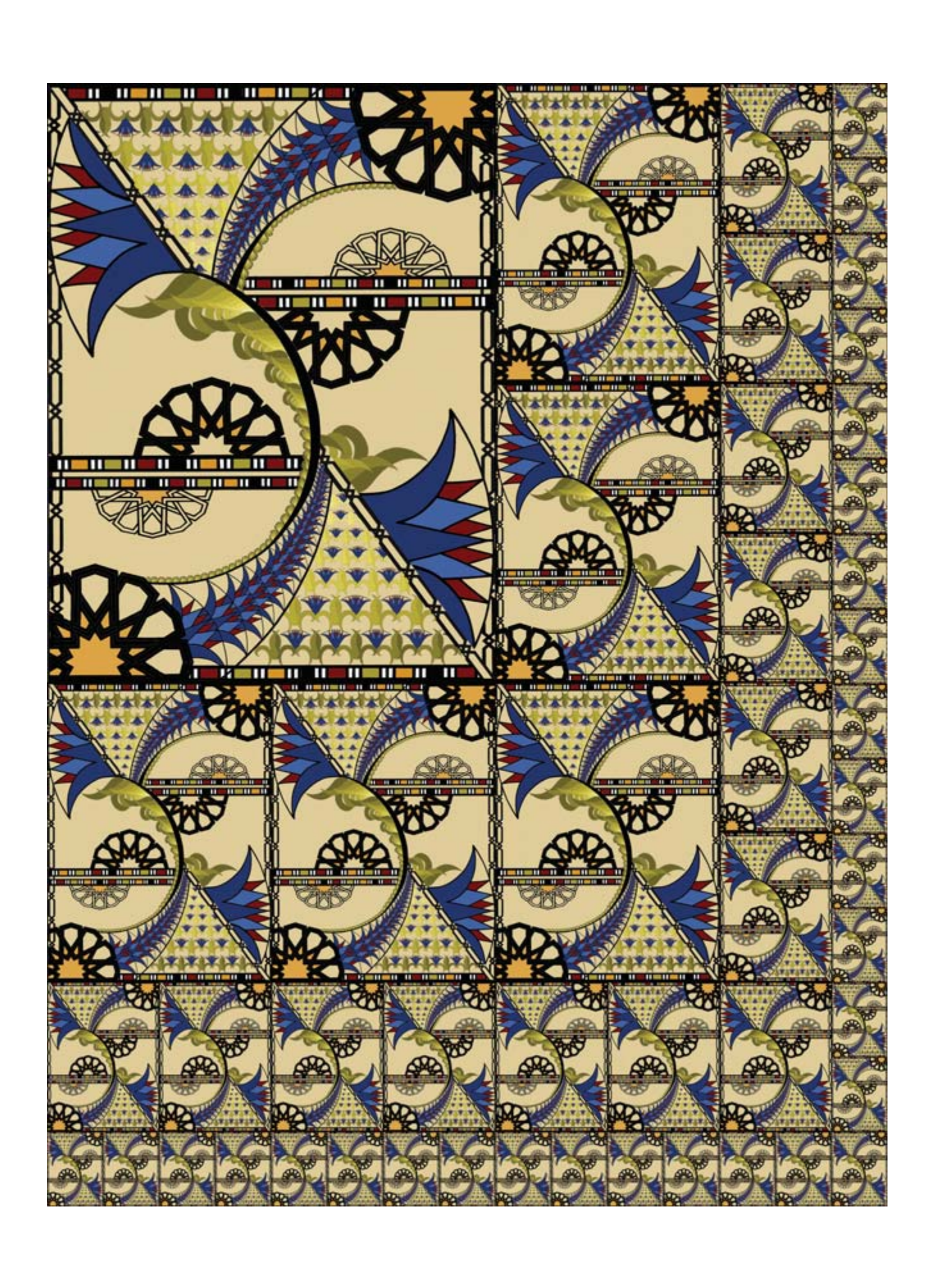












الباب السادس

النتائج والمناقشة

- النتائج والتوصيات
- المراجع العربية
- المراجع الأجنبية
- الملاحق
- الملخص العربي
- الملخص الإنجليزي
- المستخلص الإنجليزي

النتـائـج

من خلال دراسة الجانب النظري والتطبيقي لهذا البحث توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج، وهي:

١. إن أسلوب المزاوجة والدمج بين عناصر زخرفية من أصول وطرز فنية مختلفة ضمن تكوينات زخرفية متنوعة قد ظهر في بدايات العصر الإسلامي في العصر الأموي والذي يتضح من خلال ما تناولته الباحثة من دراسة لنشأة وتطور فنون ومفردات الحضارة الإسلامية عبر العصور وتأثرها بالطرز الفنية السابقة عليها.

٢. من خلال العرض التاريخي والتحليل الوصفي والفني لمختارات من الأعمال الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، أثبتت الباحثة أن هناك تشابها في عدة أوجه بين كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

٣. على الرغم من الاختلاف الظاهر بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، إلا أن هناك مجموعة مشتركة من العوامل والأسس الفنية والعناصر الزخرفية كان لها دورا هاما في تحقيق تفاعل ودمج تشكيلي ذا طابع مميز بين الحضارتين.

٤. من خلال الكشف عن السمات الفنية العامة بين زخارف الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية والسمات الفنية الخاصة بكل منهما، توصلت الباحثة إلى استخلاص بعض العلاقات والقيم التشكيلية الجديدة والتي انعكست في مجموعة من التصميمات الزخرفية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة.

٥. دراسة وتحليل الجوانب التشكيلية والدلالات الرمزية للعنصر الزخرفي في فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ساهم في ابتكار وتشكيل تكوينات وصياغات زخرفية معاصرة قائمة على الجمع بين عدد من العناصر الزخرفية للحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق مفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة".

٦. يمكن الجمع بين زخارف فنون كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية من خلال تصميمات زخرفية مستحدثة وذلك وفق استراتيجيات مدروسة من دراسات ومعطيات وتحليلات وخبرات وممارسات تشكيلية خاصة.

٧. إن التكوين الزخرفي القائم على الدمج – وفق فلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" - بين زخارف حضارتين مختلفتين يتحقق من خلال ممارسات تجريبية لمجموعة من الصياغات والبنائيات الهندسية للوصول إلى معايشة وتفاعل مقبول بين مفردات هاتين الحضارتين وذلك وفق الأسس والمعايير الفنية للتصميم.

٨. العلاقة القائمة بين اتجاه "ما بعد الحداثة" كمفهوم فلسفي قائم على "التعددية الثقافية" و"الرؤية التعددية"، وفنون الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية (وفنون الحضارات السابقة أيضا) كتطور معرفي وتراكمي للتراث الإنساني، ساهم في إيجاد منطلق فكري جديد قائم على الجمع بين مفردات هاتين الحضارتين ضمن تكوينات زخرفية معاصرة.

٩. الخصوصية والسمة التي يمتاز بها مفهوم اتجاه "ما بعد الحداثة" اتاحت للفنان والباحث المتجدد فرصة ومرونة تناول التراث الفني الحضاري وفق فلسفته ورؤيته الخاصة للخروج بأعمال فنية زخرفية ذات اتجاه عالمي وسمة معاصرة.

التوصيـات

على ضوء النتائج السابقة، تتقدم الباحثة بعدد من التوصيات والمقترحات التالية:

١. الاهتمام بدراسة فنون الحضارات السابقة والكشف عن جوانبها الفلسفية والتشكيلية، والعمل على التواصل مع هذه الفنون والفنون المعاصرة عن طريق المعايشة الفعلية بالتأمل والدراسة للإنتاجات والأعمال الفنية، سواء في أماكنها الأثرية الفعلية أو في المتاحف. مما يساعد في إيجاد مناحي فكرية وتشكيلية جديدة تسهم في إثراء مجال الإبداع الفني.

٢. مواكبة مفاهيم وفلسفات العصر، وإدراك أبعاد وفنون العصر المتطورة، مع الأخذ بمعطيات وسمات العصر من التطور والثورة التكنولوجية والمعلوماتية مع المحافظة على الفرادة والأصالة في الفكر والأسلوب لإنتاج أعمال فنية معاصرة تسهم في تواجد الفنان بصورة مؤثرة في البناء الفني الحضاري العالمي.
٣. الحث على توسيع مدارك الفنان والمتذوق من خلال التثقيف المستمر والانفتاح على الثقافات الأخرى للعمل على تشكيل حصيلة من المنطلقات الفكرية القائمة على أسس معرفية وثقافية وممارسات تجريبية واعية.
٤. ضرورة التعامل والتفاعل مع ما تنادي به الاتجاهات والمفاهيم الفلسفية الحديثة من نظريات وأسس مما يساعد على تنمية مختلف الجوانب الحسية والادراكية والابتكارية لدى الفنان.
٥. ينبغي للاتجاهات والسياسات الثقافية والتعليمية العمل على التصدي للتحديات والفكر المنغلق. ومن أهم هذه التحديات قضية قبول الآخر وقبول التنوع الثقافي داخل المجتمع والتوفيق والتعايش بين التعددات الثقافية. وعدم الخلط بين الأصالة والحفاظ على التقاليد وبين نبذ التقدم العلمي والتطور المعرفي.
٦. الدعوة لإقامة مراكز بحوث ودراسات مصغرة للفنون والآثار على اختلاف أنماطها وحقباتها التاريخية داخل المؤسسات الأكاديمية تهدف لنشر الوعي الثقافي والفني وتنمية القدرات الابتكارية لدى الدارسين والمهتمين والمتذوقين.
٧. تشجيع التواصل مع المؤسسات الأكاديمية الإقليمية والدولية لتبادل الخبرات الفنية والاكتشافات العلمية في مجال الفنون التشكيلية عن طريق المؤتمرات والزيارات والندوات والمحاضرات وإقامة المعارض الفنية وتبادل الرسائل العلمية والأبحاث.
٨. العمل على تطوير وتزويد المكتبات بالرسائل والأبحاث والكتب العلمية المتخصصة بالإضافة إلى الوسائل التعليمية الحديثة من أفلام وثائقية وأجهزة عرض وأجهزة حاسب آلي وشبكات انترنت.

المراجع العربية

الكتب:

١. إسماعيل، شوقي إسماعيل: الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، ١٩٩٩م.
٢. الألوسي، عادل: روائع الفن الإسلامي، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٣. الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي (أصوله، فلسفته، مدارسه)، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٤م.
٤. ---------: الموجز في تاريخ الفن العام، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٥م.
٥. الباشا، حسن: الفنون القديمة في بلاد الرافدين، الطبعة الأولى، مكتبة الدار العربية للكتاب، ٢٠٠٠م.
٦. -------: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية - خمسة أجزاء، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ١٩٩٩م.
٧. البسيوني، محمود: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، مصر، ١٩٩٤م.
٨. ----------: رحلة الإبداع، دار المعارف، ١٩٩٠م.
٩. البعلبكي، منير: المورد (قاموس إنجليزي عربي)، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٣م.
١٠. البهنسي، عفيف: اثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
١١. ---------: الفن العربي الإسلامي (في بداية تكوينه)، دار الفكر، الطبعة الثانية، دمشق، ١٩٩٧م.
١٢. ---------: معجم العمارة والفن (قاموس عربي فرنسي، فرنسي عربي، مع مسرد فرنسي إنجليزي)، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٥م.
١٣. ---------: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧م.
١٤. ---------: الفن الإسلامي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٨٦م.
١٥. التهامي، عائشة عبد العزيز: النسيج في العالم الإسلامي (منذ القرن ٨-١١هـ/١٤-١٧م) دراسة أثرية فنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٣م.
١٦. الجبوري، كامل سلمان: كشكول الزخرفة العربية، الطبعة الأولي، دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٠م.
١٧. الدريد، سيريل: الحضارة المصرية (من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية الدولة القديمة)، ترجمة: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١٨. --------: الفن المصري القديم، ترجمة: أحمد زهير، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب (١٣)، هيئة الآثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠-١٩٩٢.
١٩. --------: مجوهرات الفراعنة، ترجمة وتحقيق: مختار السويفي، الدار الشرقية، ١٩٨٩م.
٢٠. الرفاعي، أنور: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، الطبعة الثانية، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٧م.
٢١. الشال، محمود النبوي وآخرون: التذوق وتاريخ الفن، دار العالم العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٥-١٩٨٦م.
٢٢. الشامي، صالح احمد: الفن الإسلامي (التزام وإبداع)، الطبعة الأولى، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٠م.
٢٣. الشهباني، قتيبة: زخارف العمارة الإسلامية في دمشق (بحث ميداني بعدسة المؤلف)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م.
٢٤. الصايغ، سمير: الفن الإسلامي (قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية)، دار المعرفة، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٨م.
٢٥. الصقر، إياد: الفنون الإسلامية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠٣م.
٢٦. -------: منهج التصميم وأساسياته، دار الجوهرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠٣م.
٢٧. الطايش، علي احمد: الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٢٨. العبد، سعد السيد: التراث الشعبي العسيري بين فنون الحداثة التشكيلية وما بعدها، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون يأبها، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
٢٩. الغامدي، عبدالله سعيد: قراءات نقدية في الزخرفة الإسلامية، الطبعة الأولى، دار الرسالة للطباعة، بيروت، ٢٠٠٣م.
٣٠. اللباد، محي الدين: لغة بدون كلمات (العلامة والإشارة والرمز)، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤م.
٣١. المصرف، ناجي زين الدين: بدائع الخط العربي، الطبعة الثانية، دار القلم، بيروت، ١٩٨١م.
٣٢. المفتي، أحمد: الخطوات الأولى في فن الزخرفة (النقطة - الدائرة - الخط)، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولي، دمشق، ١٩٩٨، ١٩٩٩م.
٣٣. -------: فن الزخرفة والتوريق، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولي، دمشق، ١٩٩٧م.
٣٤. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (م. ع. ت. ث. ع): الفن العربي الإسلامي، الجزء الثالث، ، تونس، ١٩٩٧.
٣٥. النجدي، عمر: أبجدية التصميم، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٦م.

٣٦. النحاس، أسامة: التصميمات الزخرفية الملونة، مكتبة النهضة المصرية الحديثة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٠
٣٧. -------: الوحدات الزخرفية الإسلامية، بل برنت، القاهرة، ١٩٩٠
٣٨. آبا، اوقطاي آصلان: فنون الترك وعمائرهم، ترجمة: احمد محمد عيسى،الطبعة الأولى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، ١٩٨٧م.
٣٩. أودزلي، و. ج.: الزخرفة عبر التاريخ (٢٥٦ نموذجا تمثل كافة مدارس الزخرفة)، ترجمة: بدر الرفاعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨١م.
٤٠. إبراهيم، فاروق وجدي وآخرون: تاريخ الزخرفة (للصناعات الزخرفية والنسيجية)، مطابع الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢
٤١. بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري واللبناني، الطبعة الأولى، ١٩٩١
٤٢. بشاي وآخرون، سامي رزق: الرسم الفني لصناعة الزخرفة والإعلان والتنسيق (الديكور)، مطابع الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م.
٤٣. بهجت، منى محمد بدر محمد: اثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج٣ (الفنون الزخرفية)، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٤٤. بيك، وليم هـ.: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة وتحقيق: مختار السيوفي، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧م.
٤٥. جودي، محمد حسين: الفن العربي الإسلامي، الطبعة الأولى، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، ١٩٩٨م.
٤٦. حبش، حسن قاسم، مختصر تاريخ الزخرفة وآثارها على الفنون، دار القلم، بيروت، ١٩٨٧م.
٤٧. حران، تاج السر احمد: العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية، الطبعة الأولى، دار اشبيليا، الرياض، ٢٠٠٢م.
٤٨. حسن، زكي محمد: تراث الإسلام (في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة)، ترجمة: زكي محمد حسن، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، سوريا، ١٩٨٤م.
٤٩. ----------: فنون الإسلام، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٤م
٥٠. حسين، محمود إبراهيم: الأرابيسك (دراسات في الحضارات والفنون الإسلامية)، الطبعة الأولى، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م.
٥١. حلاق، حسان: ملامح من تاريخ الحضارات السياسي والاقتصادي والاجتماعي والعسكري والديني، الدار الجامعية، بيروت، ١٩٩١م.
٥٢. حمودة، علي حسن: فن الزخرفة، دار الفكر العربي، طبعة ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
٥٣. حمودة، يحيى: نظرية اللون، دار المعارف، ١٩٩٠م.
٥٤. حميد وآخرون، عبدالعزيز: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٨٢م.
٥٥. حواس، زاهي: فنون صناعة الحلي في مصر القديمة (مختارات من مقتنيات المتحف المصري)، الطبعة الثانية، مطابع المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٥٦. خفاجي، يوسف ويوسف، أحمد أحمد: فن الزخرفة المصرية القديمة، المتحف المصري، القاهرة، ١٩٤٩م.
٥٧. خليفة، ربيع حامد: الفنون الإسلامية في العصر الإسلامي، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.
٥٨. خليفة، شعبان عبدالعزيز: الكتابة العربية في رحلة النشوء والارتقاء، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م.
٥٩. خليل، عبد الرؤوف حسن: متحف عبد الرؤوف خليل، الطبعة الأولى، شركة النصر للطباعة والتغليف، جدة، ١٩٨٥م.
٦٠. دايماند، م.س.: الفنون الإسلامية، ترجمة: احمد محمد عيسى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٦٦، ١٩٨٢م.
٦١. دللى، ولفرد جوزيف: العمارة العربية بمصر (في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي)، ترجمة: محمود احمد، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة الألف كتاب الثاني)، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٦٢. رايس، ديفيد تالبوت: الفن الإسلامي، ترجمة: فخري خليل، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
٦٣. روز، مارجريت: ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
٦٤. رياض، عبدالفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٤، ٢٠٠٠م.
٦٥. زينهم، محمد: التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث، وزارة الثقافة المصرية، مطبوعات بريزم الثقافية، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
٦٦. سالم، عبد العزيز صلاح: الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج١، ٢، مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦٧. شافعي، فريد: العمارة العربية في مصر الإسلامية - عصر الولاة (المجلد الأول)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.
٦٨. شكري، محمد أنور: الفن المصري القديم (منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة)، سلسلة الألف كتاب الثاني (٣٠٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٨
٦٩. شوقي، إسماعيل: التصميم - عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، الطبعة الثانية، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.
٧٠. --------: الفن والتصميم، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.
٧١. طالو، محي الدين: الفنون الزخرفية - الجزء الثاني، الطبعة السادسة، دار دمشق، دمشق، ٢٠٠٠م.
٧٢. ---------: المرشد الفني إلى أصول إنشاء وتكوين الزخرفة الهندسية العربية الإسلامية، دار دمشق، دمشق، ٢٠٠٠م.
٧٣. عبدالحليم، فتح الباب ورشدان، أحمد حافظ: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، ١٩٨٤م.
٧٤. عبدالحليم، فتح الباب: البحث في الفن والتربية الفنية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٣م.
٧٥. عبدالحميد، سعد زغلول: العمارة والفنون في دولة الإسلام، الطبعة الأولى، منشاة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.
٧٦. عبدالعزيز، شادية الدسوقي: الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٧٧. --------------: فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٧٨. عبدالغني، صبري محمد : مدخل التذوق الفني (الفن القبطي- الفن الإسلامي)، القاهرة، ١٩٩٣م.
٧٩. عبدالوهاب، حسن: تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة - جزأين، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م.
٨٠. عطية، محسن محمد: اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٩٧م
٨١. -----------: الجمال الخالد في الفن المصري القديم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠١م
٨٢. -----------: موضوعات في الفنون الإسلامية، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٠م.
٨٣. -----------: موضوعات في الفنون الإسلامية، دار المعارف، الطبعة الثانية، مصر، ١٩٩٤م.
٨٤. -----------: الفن وعالم الرمز، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٩٦م.
٨٥. -----------: تذوق الفن (الأساليب - التقنيات - المذاهب)، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٩٧م.
٨٦. عفيفي، فوزي سالم: نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها (سلسلة البدائع الزخرفية/١)، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٧م.
٨٧. عكاشة، ثروت: الفن المصري القديم، النحت والتصوير، المجلد الثاني، سلسلة العين ترى والأذن تسمع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩١
٨٨. علام، نعمة إسماعيل: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، الطبعة السادسة، القاهرة، ١٩٩٢
٨٩. -----------: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩م.
٩٠. -----------: فنون الشرق الأوسط في الفترات الهيلينستية - المسيحية - الساسانية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.
٩١. علي، أحمد محمد رجب: المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي، الطبعة الثانية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٩٢. علي، منى فؤاد: ترميم الصور الجدارية، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٩٣. غراب، يوسف خليفة: المدخل للتذوق والنقد الفني، الطبعة الاولى، دار اسامة للنشر، الرياض، ١٩٩١م.
٩٤. فارس، شمس الدين والخطاط، سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم: الطبعة الأولى، دار المعرفة، ١٩٨٠م.
٩٥. فرحات، يوسف شكري: المساجد التاريخية الكبرى، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان، ١٩٩٣م.
٩٦. فرغلي، أبو الحمد محمود: الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٠م.
٩٧. فضل، محمد عبدالمجيد: التربية الفنية - مداخلها وتاريخها وفلسفتها، عمادة شئون المكتبات - جامعة الملك سعود، ٢٠٠٠م.
٩٨. فياض والأيوبي، عبدالحفيظ و ديانا عيد: موسوعة الزخرفة المصورة، الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠٥م.
٩٩. فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٠٠. قادوس، عزت زكي حامد: تاريخ عام الفنون، دار نهضة الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠١
١٠١. كلارك، رندل: الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨

١٠٢. كمال، محرم: صفحات من تاريخ مصر الفرعونية (تاريخ الفن المصري القديم)، مكتبة المتبولي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٨
١٠٣. كونل، أرنست: الفن الإسلامي، ترجمة: احمد موسى، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦
١٠٤. لويد، سيتون: آثار بلاد الرافدين (من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي)، ترجمة: محمد طلب، دار دمشق، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٣م.
١٠٥. محمد، سعاد ماهر: النسيج الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٠٦. محمد، سعاد ماهر: كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٠٧. موسوعة الزخرفة (عربية، إسلامية، عالمية)، دار الرشيد، بيروت، ١٩٩٤م.
١٠٨. نصر، ثريا: التصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٢
١٠٩. -------: أزياء النساء في العصر العثماني، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١١٠. نظير، وليم: الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠
١١١. وارد، راشيل: الأعمال المعدنية الإسلامية، ترجمة: ليديا البريدي، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٩٨م
١١٢. وزارة الثقافة: متحف الأقصر للفن المصري القديم، هيئة الآثار المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨
١١٣. --------: دليل المتحف القبطي، المجلس الأعلى للآثار، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٥م.
١١٤. وزيري، يحيى: موسوعة عناصر العمارة الإسلامية (الكتاب الرابع)، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١١٥. ياسين، عبد الناصر: الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
١١٦. يوسف، أحمد أحمد ومصطفى، محمد عزت: خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة، مطبعة مصر، ١٩٤٨م.

الرسائل العلمية:

١. احمد، احمد حافظ حسن: "الاستفادة بالقيم الفنية والتقنية للمشغولات المعدنية المملوكية بمصر في عمل مشغولات مبتكرة"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٨٥م
٢. الخولي، محمد حافظ محمد: "النظام الهندسي في مختارات من العناصر النباتية كمصدر للتصميم"، كلية التربية الفنية"، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٢م.
٣. الديب، السيد العربي علي: "مدخل تجريبي لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية في التصميم باستخدام الكومبيوتر"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٠م
٤. السجيني، زينب احمد رأفت: "أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٧٨م
٥. السمري، أيمن الصديق علي: "المفاهيم الفلسفية والفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة. كمدخل للاستلهام في التصوير"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه، ٢٠٠١م.
٦. السيد، زينب علي إبراهيم: "تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٧م
٧. السيد، سهام اسعد عفيفي: "دراسة الخط الهندسي في الحلي الفرعونية لإثراء مشغولات الحلي في التربية الغنية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٧م.
٨. السيد، هدى زكي: "المنهج التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكاريه تربوية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٧٩م.
٩. الشناوي، رقية عبده محمود السيد: "أساليب تشكيل العناصر النباتية في النحت البارز في الفن الإسلامي بمصر"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٦م
١٠. الصبحي، مدحت السيد حسن: "تعدد زوايا الرؤية في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير لطلاب كلية التربية الفنية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٩٥م.
١١. الفتني، عبير أحمد: "التوليف بين الخامات في المشغولة الفنية كمدخل تجريبي ابتكاري يستند إلى التكنولوجيا المعاصرة"، قسم التربية الفنية، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٤م.
١٢. المنياوي، بثينة يوسف: "الاستفادة بالعناصر الزخرفية في العصر المملوكي في مصر في الإنتاج الفني المعاصر، كلية الفنون التطبيقية"، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٠م
١٣. النشوقاتي، شادي السيد: "توظيف الوسائط العضوية في فنون ما بعد الحداثة كمدخل لإثراء التعبير في التصوير"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٠م.

١٤. أباظة، عصمت محمد عدلي: "الشكل الرمزي في التصوير المصري المعاصر وارتباطه بفنون التراث المحلي وأثر ذلك على تدريس التصوير بكلية التربية الفنية"، رسالة دكتوراة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٤.

١٥. أبوالرب، محمد خليل احمد: "القيم اللونية في الفن المملوكي والإفادة منها في تدريس اللوحة الزخرفية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٥م

١٦. --------------: "المفردات الهندسية للطبق النجمي في الفن الإسلامي والإفادة منها في تدريس اللوحة الزخرفية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٠م

١٧. إمام، إيمان احمد حمدي: "استخدام تقنيات الكمبيوتر لتصميم برنامج لتذوق الفن المصري القديم يطبق كوسيلة تعليمية في مجال التصوير"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٢م.

١٨. خليفة، إسماعيل شوقي إسماعيل: "الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٨٥م

١٩. دهب، أماني محمد: "النظم الإشعاعية في مختارات من التراث الحضاري المصري كمدخل لإثراء اللوحة الزخرفية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٨م.

٢٠. زكي، روز رأفت: "التراث الفني كمصدر للرؤية في ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب كلية التربية النوعية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠٠١م.

٢١. ---------: "تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفني"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٥م.

٢٢. سالم، أحمد عبدالغني محمد: "السيبرانية كمدخل لتحول مفهوم التصوير إلى فن ما بعد الحداثة للقرن الحادي والعشرين"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه، ٢٠٠٠م.

٢٣. سرور، خالد محمد طه محمد: "الوحدات الزخرفية ذات الدلالة في الحضارة المصرية القديمة كمصدر لإثراء الشعار المعاصر"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠٠٠م.

٢٤. سليم، منى محمد ندا: "استخلاص القيم الفنية لمختارات من جداريات مصطبة ميروركا كمدخل للتذوق الفني"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير، ١٩٩٤م.

٢٥. سليمان، عماد لمعي: "فن ما بعد الطليعيين "الترانزفانجارديا" كمدخل لإثراء التعبير في التصوير لطلبة كلية التربية الفنية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٩٩٨م.

٢٦. شاهين، أسماء محمد علي: "التشابه بين الزخارف العضوية للطرازين العثماني والآرت نوفو كمدخل للتنمية والابتكارية في التصميم الزخرفي"، كلية التربية النوعية، قسم التربية الفنية، جامعة عين شمس، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٣م.

٢٧. صدقي، زكية محمد: "الأسس الفنية لمختارات من التصوير المصري القديم والإفادة منها في تدريس التربية الفنية للمرحلة الابتدائية"، رسالة دكتوراة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٦.

٢٨. عبدالحفيظ،، إخلاص محمد: "القيم التجريدية في التصوير المصري القديم والتصوير الحديث وعلاقتهما برسوم الأطفال الزخرفية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٩.

٢٩. عبدالعظيم، أيمن فاروق: "دراسة تحليلية للعناصر النباتية المصرية القديمة والإفادة منها في إعداد برنامج لتدريس التصميمات الزخرفية"، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٧.

٣٠. عبدالكريم، احمد محمد علي: "إنتاج تصميمات زخرفية قائمة على تحليل النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي الهندسي"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٥.

٣١. --------------: "تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٩٠م

٣٢. عثمان، سهير محمود: "القيم التشكيلية للكتابات المصرية القديمة وإمكانية الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة"، قسم المنسوجات، شعبة طباعة منسوجات، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣٣. عثمان، سهير محمود: "الشكل وعلاقته بالمسطح في النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية"، رسالة ماجستير، قسم المنسوجات، شعبة طباعة منسوجات، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٢.

٣٤. فراج، فاطمة عبداللطيف احمد: "القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتذوق الفني"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراه، ١٩٩٨م.

٣٥. محمد، حنفي محمود: "السمات الفنية لتصوير ما بعد الحداثة في الفن المصري المعاصر"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠١م.

٣٦. محمد، محمد حسن: "التكوين في أعمال التصوير في الفن المصري القديم"، قسم التصميم الداخلي، شعبة الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٨٠م.

٣٧. مليباري، زهير محمد عبدالله: "أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية"، كلية التربية بمكة المكرمة، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، رسالة ماجستير غير منشورة، ١٤١٤هـ.

٣٨. موافي، عبير الحسيني احمد: "الوحدة الفنية ذات التعددية الثقافية في عمارة بورسعيد القديمة كمصدر لاستلهام أعمال تصويرية"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٢م

٣٩. هاشم، اشرف محمود احمد: "تحليل الأسس العلمية والفنية للزخارف الهندسية الإسلامية والاستفادة منها في تدريس الفنون لطلاب شعبة الملابس والنسيج بكليات الاقتصاد المنزلي"، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة المنوفية، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٩٨م

٤٠. وصفي، عبدالرحمن النشار محمد: "التكرار في مختارات من التصوير الحديث والإفادة منها تربويا"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة دكتوراة غير منشورة، ١٩٧٨م.

٤١. يسري، داليا محمد وفيق محمد: "صياغات مستحدثة من دراسة العصر المملوكي لمعالجة الأسطح الخشبية بأسلوب الماركتري"، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٣م

بحوث ومؤتمرات:

١. الصبحي، مدحت السيد: "الثقافة التعددية وأفاق الرؤية التعددية في الفن"، بحث منشور، المؤتمر العلمي السابع لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ، ١٩٩٩م.

٢. الخولي، محمد حافظ: "قيم التصميم بين الفن والمجتمع"، بحث منشور، المؤتمر العلمي السابع لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ، ١٩٩٩م.

٣. السكري، إيمان: "التكنولوجيا الحديثة وأثرها على التصميم الجرافيكي"، بحث منشور، المؤتمر العلمي الأول لكلية الفنون الجميلة - الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٧م

٤. حسين، سعيد سيد: "البعد الثالث في الزخرفة الإسلامية. رؤية متجددة للتراث الإسلامي"، بحث منشور، المؤتمر العلمي السابع لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ، ١٩٩٩م.

٥. عبدالكريم، أحمد محمد علي: "مداخل تحليلية لتعريف اللوحة الزخرفية"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثاني عشر، يناير ١٩٩٤م.

٦. عبده، محمد يحي محمد: "العلاقة بين الفن التشكيلي والعقيدة الإسلامية واثر ذلك على التعبير الفني"، المؤتمر العلمي الخامس (مستقبل الفن والثقافة في صعيد مصر)، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، المنيا، فبراير، ١٩٩٢م.

٧. لمعي، جمال: "التراث والتعددية الثقافية في فن ما بعد الحداثة"، جامعة حلوان، بحث منشور، القاهرة، المؤتمر العلمي السابع لكلية التربية الفنية، ١٩٩٩م.

دوريات:

١. الدميني، محمد: رجب ١٤١٣هـ، سعد الجادر: زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، مجلة القافلة، المجلد ، العدد ، المملكة العربية السعودية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

٢. االشافعي، محمد: سبتمبر ٢٠٠٥م، جريدة الشرق الأوسط، السنة ٢٨، العدد ٩٧٩٠، المملكة العربية السعودية، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، ص٢٢

٣. العيد، سعد السيد: مارس ٢٠٠٥م، تكنولوجيا الفن... تشكيل ما بعد الحداثة، جريدة عكاظ، السنة ٤٧، العدد ١٤٠٧١، المملكة العربية السعودية، الشركة السعودية للأبحاث والنشر.

٤. العيسة، أسامة: ديسمبر ٢٠٠٥م، ملحق جريدة الشرق الأوسط (المنتدى الثقافي)، العدد ٩٨٧١، المملكة العربية السعودية، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، ص٢

٥. حسن، زينب: مايو ٢٠٠٥م، مجلة أهلا وسهلا، السنة ٢٩، العدد ٥، المملكة العربية السعودية، الخطوط الجوية السعودية، ص٢٣

٦. عطية، عبود: يوليو/أغسطس ٢٠٠٤م، مجلة القافلة، المجلد ٥٣، العدد ٤ ، المملكة العربية السعودية.

٧. غالب، عبد الرحيم: ذو الحجة ١٤١٧هـ، مجلة اليمامة، العدد ١٤٥٢، د/فنان/الجامعة اللبنانية.

٨. مجلة الرجل: مايو ٢٠٠٤م، سوق مزادات التحف الإسلامية في لندن، العدد١٣٦، المملكة العربية السعودية، الشركة السعودية للأبحاث والنشر.

٩. مطاوع، حنان عبد الفتاح: مارس ٢٠٠٥م، رسالة كليات البنات، السنة ٧، العدد ٥٧، د/ كلية التربية الأقسام الأدبية، ص١٣.

١٠. هايت، جولييت: فبراير ٢٠٠٥م، حدائق ازنيك النموذجية ،مجلة هي، العدد ١٤١، المملكة العربية السعودية، الشركة السعودية للأبحاث والنشر.

المراجع الأجنبية

1. (K.F.C.R.I.S.):The Unity of ISLAMIC ART, An Exhibition of Islamic Art at the Islamic Art Gallary, The King Faisal Centre for Research and Islamic Studies, Westerham Press, England, 1985.
2. Akar, Azade: TREASURY OF TURKISH DESIGNS, Dover Publications Inc., New York, 1988.
3. Aldred, Cyril: JEWELS of the PHARAOHS, Ballantine Books, New York, 1978.
4. Al-Nahas, Osama: Decorative Designs, Dar Al-Feker Al-Araby, Cairo, 1990.
5. Baer, Eva: Islamic Ornament, New York University Press, New York, 1998
6. Blair, Sheila S.: Islamic Inscriptions, New York University Press, New York, 1998
7. Clayton, Peter A.: CHRONICLE of the PHARAOHS, Thames & Hudson, 2001.
8. Clouzot, Henri: Art Deco Decorative Ironwork, Dover Publication, Inc., NY, 1997.
9. Critchlow, Keith: Islamic Patterns (an analytical and cosmological approach), Inner Traditions, 2nd edition, Vermont, 1999
10. Degeorge, Gerard and Porter, Yves: The Art of Islamic Tile, Flammarion,2002
11. Degeorge, Gerardd and Clevenot, Dominique: SPLENODRS OF ISLAM - Architecture, Decoration and Design, The Vendome Press, New York, 2000
12. Denny, Walter B.: THE CLASSICAL TRADITION IN ANATOLIAN CARPETS, The Textile Museum, 2002.
13. Dover Publicatoins: EGYPTIAN DESIGNS (CD AND BOOK), Dover Publications, New York, 1998.
14. Frishman, Martin and Khan, Hassan-uddin: THE MOSQUE (History, Architectural Development & Regional Diversity), Thames & Hudson, 1994
15. Grafton, Carol Belanger: EGYPTIAN DESIGNS, Dover Publications, New York, 1993.
16. Hay, Jane: ART DECO CERAMICS, Bulfinch Press, 1996.
17. Hillenbrand, Robert: Islamic Art and Architecture, Thames & Hudson, 2002
18. Hobson, Christine: THE WORLD OF PHARAOHS, Thames & Hudson, 2000.
19. http:// www.artlex.com/artlex/d/decorativearts.html.
20. http:// www.igc.org/worldviews/awpguide/images.htm, Jonathen Benthol, (Images of Africa).
21. http:// www.multicultural.Educ.ubc.ca/pages/chalmers.html, F.Graeme Chalmers, Celebrating Pluralism (Art Education and Cultural Diversity), The Getty Education Institute for Art, 1996.
22. http:// www.xenos.org/classes/papers/charts2Htm, The Death of Truth, (Comparing Modernist and Post Modernism Educational Theory), 1998.
23. http://en.wikipedia.org
24. http://www.abcgallery.com
25. http://www.alchemy.com
26. http://www.answers.com/topic/honeysuckle
27. http://www.artnet.com
28. http://www.aujardin.info
29. http://www.bguz.unizh.cu
30. http://www.biografiasyvidas.com/index.htm
31. http://www.bium.univ_paris5
32. http://www.blitzworld.com
33. http://www.britannica.com
34. http://www.british-wild-flowers.co.uk/H-
35. http://www.bspenance.org
36. http://www.carto.net

37. http://www.cooperativeindividualism.org
38. http://www.ct-botanical-society.org/galleries/liliumphil.html
39. http://www.dam.org
40. http://www.desotostatepark.com/photogallery/photogallerywildflowers.htm
41. http://www.destin-tanganyika.com
42. http://www.dictionary-alislam.com
43. http://www.dolonaroberts.com
44. http://www.eoluk.co.uk
45. http://www.Escher.com
46. http://www.ets.uidaho.edu/ngier/490/premod.htm
47. http://www.filmstudies.ucsb.edu
48. http://www.floradecanarias.com
49. http://www.fr.wikipedia.org
50. http://www.frogsonice.com
51. http://www.furat.com
52. http://www.geneve.ch
53. http://www.geocities.com/the tropics/2815/hiero
54. http://www.hortiplex.gardenweb.com
55. http://www.iep.utm.edu
56. http://www.ihabhassan.com
57. http://www.islamonline.net
58. http://www.jbpros.com
59. http://www.laspilitas.com/plants/390.htm
60. http://www.lib.umich.edu/tcp/docs/dox/medical.html
61. http://www.livius.org
62. http://www.magnoliaeditions.com
63. http://www.maraya.net/afterm/article11.htm ((نظريات ما بعد الحداثة)- د. حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، العدد٣٠، يونيو ١٩٩٦، ص ص ١٩١- ٢٢٥)
64. http://www.maraya.net/afterm/article2.htm- ((الحداثة والحداثية)- د. نايف العجلوني، الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم، مجلة ابحاث اليرموك، المجلد ١٤، العدد ٢، ١٩٩٦، ص ص ١٠٥- ١٣٩))
65. http://www.maraya.net/afterm/article7.htm- ((بعد الحداثة)- عفيف بهنسي، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ص ٨٣- ١٠١))
66. http://www.masterpiece-paintings-gallery.com
67. http://www.mcescher.com
68. http://www.members.aol.com/egyptnew/hiero
69. http://www.myanmar.com
70. http://www.naritosi.hp.infoseek.co.jp
71. http://www.nature.jardin.free.fr2
72. http://www.northcreeknurseries.com/Plants
73. http://www.openit.se/ritbordet.php
74. http://www.orqx.com
75. http://www.ouellette001.com
76. http://www.pflanzenbuch.de/pflanzendatenbank_id11938.html
77. http://www.procuniarworkshop.com
78. http://www.rom.on.ca/hiero
79. http://www.steffenhauser.com
80. http://www.thekeep.org
81. http://www.timetotrack.com
82. http://www.victoria-adventure.org
83. http://www.virtual-egypt.com
84. http://www.vivitar.com

85. Jencks, Charles: What is post-modernism?, Academy Editions – ST., Martins Press, 3rd edition, 1989
86. Lalique, Rene: The Jewels of Lalique, Abbeville Press Inc., 1998.
87. L'ART ARABE, PRISSE D'AVENNES, V-1,2,3, V A. MOREL ET C, LIBRAIRES-EDITEURS, PARIS, 1877
88. Maden, Clare: ART DECO - FASHION AND JEWELRY, chartwell Books, New Jersy, 1998.
89. Menu, Bernadette: Ramesses the Great (Warrior and Builder), Thames and Hudson, 1999.
90. Michell, George: ARCHITECTURE OF THE ISLAMIC WORLD - Its History and Social Meaning, Thames and Hudson, 1978
91. Petrie, W. M. Flinders: Egyptian Decorative Art, Dover Publications, New York, 1999.
92. Petsopoulos, Yanni: Tulips, Arabesques & Turbans (Decorative Arts from the Ottoman Empire), Abbeville Press, New York, 1982.
93. Reeves, Nicholas: The Complete Tutankhamun (The King . The Tomb . The Royal Treasure), Thames and Hudson, 1990.
94. Sarre, Friedrich and Trenkwald, Hermann: ORIENTAL CARPET DESIGNS In Full Color, Dover Publications, New York, 1979.
95. Schattschneider, Doris: M. C. Escher Visions of Symmetry, Thames & Hudson, Second Edition, 2004.
96. Simakoff, N.: Islamic Design in Color, Dover Publications, 1993.
97. Sotheby: FINE ORIENTAL AND EUROPEAN CARPETS, Sotheby, New York, 2001.
98. Spuhler, Friedrich: ORIENTAL CARPETS in the Museum of Islamic Art, Berlin, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1987.
99. Stevens, Peter S.: Handbook of Regular Patterns - An Intorduction to Symmetry in Two Dimensions, The MIT Press, England, Sixth Printing, 1999
100. Stierlin, Henri: ISLAMIC ART and ARCITECTURE (From ISFAHAN to the TAJ MAHAL), Thames & Hudson, 2002
101. Sykes, J.B.: Oxford English Dictionary, The Clarendon Press, 6th Ed., UK, 1982.
102. Wade, J. and Bourgoin, J.: Arabic Geometrical Pattern & Design, Dover Publications, Inc., 1st edition, New York, 1973
103. Wilson, Eva: Ancient Egyptian Designs, Published by British Museum (Publications LTD., London, 1998.
104. --------------: ISLAMIC DESIGNS for Artists and Craftspeople, Dover Publications, New York, 1988.

الملاحق

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك عبد العزيز
وكالة الجامعة للفروع
فرع كليات البنات
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي
كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بجدة
قسم التربية الفنية

بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة الدكتور/ ________________________ الدرجة العلمية/ ______________
التخصص/ ______________

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

قامت الدارسة/ منى محمد بخش بإجراء التجربة العملية لبحثها للحصول على درجة الماجستير في التصميم وعنوانه / الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة في ابتكار تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة. وقد قامت الدارسة بابتكار عشرة تصميمات زخرفية قائمة على الجمع بين مختارات من العناصر الزخرفية للحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق مفهوم وفلسفة اتجاه "ما بعد الحداثة" وذلك من خلال خمسة مداخل تجريبية.

المرجو الإطلاع على استمارة التقويم المرفقة وتقييم الأعمال الفنية وفق البنود الموضحة بها.

ولكم جزيل الشكر والتقدير.

الباحثة

استمارة خاصة بتقييم التصميمات الزخرفية التي ابتكرتها الباحثة ضمن الإطار التطبيقي للبحث من خلال خمسة مداخل تجريبية وذلك وفق أربعة بنود للتقييم

أسماء لجنة تقييم الأعمال الفنية الخاصة بالتجربة الذاتية للباحثة، الأساتذة:

١- د/ حسين محمد علي- أستاذ الترميم وصيانة الآثار بكلية الفنون الجميلة- جامعة المنيا- مصر.
٢- د/ سلوى محمد حسن- أستاذ المعادن بكلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية- قسم التربية الفنية- السعودية
٣- د/ عائشة محمد درويش- أستاذ الخزف بكلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية- قسم التربية الفنية- السعودية
٤- د/ ولاء علي دياب- أستاذ النسيج بكلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية- قسم التربية الفنية- السعودية
٥- د/ آسية حامد الأرناؤوطي- أستاذ مساعد الطباعة بكلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية- قسم التربية الفنية- السعودية
٦- د/ نسرين إسماعيل محمد- أستاذ مساعد (مدرس الجرافيك) بكلية الفنون الجميلة- جامعة المنيا- مصر.
٧- د/ وائل عبد الصبور عبد القادر- أستاذ مساعد (مدرس الجرافيك) بكلية الفنون الجميلة- جامعة المنيا- مصر.
٨- د/ أشرف عباس حسين- أستاذ مساعد (مدرس الجرافيك) بكلية الفنون الجميلة- جامعة المنيا- مصر.

المدخل التجريبي ________:
ملحوظة: رقم (٥) في الجدول هو المعدل الأعلى في التقييم.

	العمل الفني ______ (شكل _____)					
	بنود التقييم	١	٢	٣	٤	٥
١	تحقيق التوافق والموائمة من خلال الجمع بين الصياغات الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.					
٢	تحقيق الاستفادة من مفهوم وفلسفة ما بعد الحداثة وذلك في محاولة الانفتاح على الطرز السابقة واستثمارها لاستحداث تصميمات زخرفية معاصرة.					
٣	تحقيق مفهوم الإبداع والابتكار وفق نظرية "التجريب" من خلال معالجات وممارسات تشكيلية قائمة على المفاهيم المعاصرة.					
٤	تحقيق القيم الجمالية في العمل الفني من الوحدة والإيقاع والاتزان والتباين والتناسب.					

الملخص العربي للبحث

الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة في ابتكار تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات المختلفة

يتناول البحث مفهوم ما بعد الحداثة كاتجاه فني قائم على نظريات التحديث والتجريب والتعددية في الفن. كما يتناول تاريخ العناصر الزخرفية في كل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية، وذلك من حيث تطورها وقيمها التشكيلية ومدلولاتها الفلسفية. وتتلخص مشكلة البحث في مدى الاستفادة من مفهوم ما بعد الحداثة لاستحداث صياغات تشكيلية في مجال التصميم الزخرفي قائمة على الجمع بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة.

<u>الباب الأول</u>

منهجية البحث

الفصل الأول:

تتناول خلفية البحث كمدخل يتم من خلاله عرض مشكلة البحث وطرح مجموعة من الفروض لتحقيق مجموعة من الأهداف، وهي:

١. الوصول إلى تآلف بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة من خلال الجمع بينها لابتكار تصميمات زخرفية معاصرة.
٢. تحقيق صياغة تشكيلية ناجحة في مجال التصميم الزخرفي في ضوء مفهوم ما بعد الحداثة من خلال دراسة واستيعاب الصياغات الشكلية والمعاني والدلالات لزخارف فنون بعض الحضارات السابقة.
٣. الكشف عن قيم تشكيلية جديدة من خلال استخلاص القيم الفنية المشتركة والمختلفة بين زخارف فنون بعض الحضارات السابقة.

ثم تتطرق إلى أهمية ومنهجية البحث وفق الإطار النظري والتطبيقي وتوضيح لمصطلحات البحث

الفصل الثاني:

عرض موجز للدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

<u>الباب الثاني</u>

اتجاه ما بعد الحداثة

الفصل الأول: نشأته وظهوره ومفهومه وخلفيته

يتناول أولا اتجاه الحداثة من حيث النشأة والمفهوم وتأثر الفن الحديث بفنون الحضارات السابقة ثم تناول ثانيا ما بعد الحداثة كاتجاه فني من حيث نشأته وفلسفته

الفصل الثاني: نظرياته واتجاهاته وسماته

يتناول مبادئ ما بعد الحداثة وما يرتبط به من نظريات وسمات وقيم فكرية تؤكد في معظمها على أهمية دراسة وتناول التاريخ من خلال عدة أوجه من بينها، التعددية والمزاوجة بين الطرز والاتجاهات الفنية المختلفة. ثم يتناول عرض وتحليل لبعض الأعمال الفنية وكيفية استثمارها لتلك النظريات كمنطلقات فكرية حداثية في ابتكار صياغات فنية جديدة تتماشى مع روح العصر.

<u>الباب الثالث</u>

العناصر الزخرفية في الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية

تناول هذا الباب في فصلين الجانب التاريخي للعناصر الزخرفية من خلال الحضارة المصرية القديمة، والحضارة الإسلامية، كل من حيث نشأتهما وفلسفتهما ومعتقداتهما الدينية واهم ما تتميزان به من السمات العامة والسمات الفنية والعناصر الزخرفية.

الباب الرابع

القيم المشتركة والتحليل الفني

الفصل الأول: الصياغات الزخرفية والقيم التشكيلية المشتركة بين الحضارة المصرية والإسلامية

تناول الصياغات الزخرفية والقيم التشكيلية المشتركة بين الحضارتين موضوع الدراسة.

الفصل الثاني: التحليل الفني لمختارات من زخارف فنون الحضارة المصرية القديمة والإسلامية

تناول الوصف والتحليل لمجموعة من الأعمال الفنية لكل من الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية وفق ثلاث محاور هي، العناصر الزخرفية والنظم البنائية والأسس الفنية، للكشف عن علاقات وقيم فنية، ثم مقارنة البنود السابقة في كل من الحضارتين لاستخلاص أوجه التشابه والاختلاف بينهما. والاستفادة من النتائج في استحداث تصميمات زخرفية تجمع بين زخارف الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية.

الباب الخامس

العملية التصميمية والتجربة العملية

الفصل الأول: العملية التصميمية والتجريب

تناول أولا عرض لمفهوم التصميم عامة والتصميم الزخرفي خاصة ومجالاته وما يندرج تحت كل منهما من عناصر وأسس ونظم وقيم تشكيلية وجمالية. ثم تناول مفهوم التجريب وأساليبه وأدواته.

الفصل الثاني: التجربة العملية للبحث

تناول أهم ما استخلصته الباحثة من نتائج عن الجانب النظري، وما ترتب عليها من منطلقات فكرية ومداخل تجريبية تم تطبيقها وتحليلها وفق ما عُرض من أعمال فنية تمثل التجربة الذاتية للباحثة.

الباب السادس

النتائج والمناقشة

يعرض الباب أهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها الباحثة من خلال كل من الجانب النظري والتطبيقي للبحث.

Summary

The study deals with the concept of "postmodernism" as an artistic trend that is based on the art theories of "modernization", "experimentation" and "plurality". The study also covers the history of decorative motifs throughout some of the earlier civilizations, especially the ancient Egyptian and Islamic civilizations, considering their evolvement, artistic values and philosophical intents.

This study focuses on the utilization extent of the "postmodernism" concept to create artistic forms in the field of decorative design. These artistic forms are based on combining the ornaments of different earlier civilizations.

Chapter 1

Introduction

Covers the study background, states the study problem and suggests a group of assumptions to achieve the following objectives:

1. Reach a harmony among the ornaments of some of the earlier civilizations by combining them to originate modern decorative designs.
2. Achieve a successful artistic formation in the field of decorative design in light of "postmodernism" concept. This is done by studying and encapsulating the artistic formations, the meanings and the significance of the ornaments of some earlier civilizations.
3. Expose new artistic values by deduction of the common artistic values among the ornaments of some earlier civilizations.

The introduction then touched on:

- the importance of this study
- the study methodology, the theoretical and applied frames
- explanation of the study terminology
- and an overview of previous literature related to the subject of the study.

Chapter 2

Postmodernism

Section 1: Postmodernism begingins, philosophy and background

This section touches on “Modernism” looking into its beginnings and concepts and how it is affected by earliar civiliazations’ arts. Then the section covers “Postmodernism” as an artistic trend looking into its beginnings, philosophy, concepts and related theories and values.

Section 2: Postmodernism theories, directions and values

This section covers "Postmodernism" concepts, related theories and conception values. These theories mostly confirm the importance of studying history looking into plurality and coupling between different artistic trends.

This section then demonstrates analysis of art works and how it utilized those theories as modern intellectual initiatives to create modern artistic forms belongs to the spirit of the era.

Chapter 3

Decorative motifs of the ancient Egyptian Civilization and the Islamic Civilization

In two sections, the chapter covers the historical aspect of the decorative ornaments through two subjects. The first subject cover the history of both the ancient Egyptian, The second subjects cover the history of Islamic civilizations respectively; looking into their beginnings, important stages, philosophy, religious beliefs and their distinctive decorative motifs.

Chapter 4

Common Values and Artistic Analysis

Section 1: Common ornaments and artistic values among both the ancient Egyptian and Islamic civilizations.

Details the common ornaments and artistic values among the two civilizations covered in this study.

Section 2: Artistic Analysis for a selection of ornaments of ancient Egyptian civilization and the Islamic civilization

The chapter deals with the description and analysis of a group of art work for both civilizations based on three aspects: Decorative motifs, construction and artistic basics. The results are utilized to originate decorative designs that combine both civilizations.

Chapter 5

Design Process and the applied Experiment

Section 1: Design process and experimentation

This section starts by demonstrating the design notion in general and focusing on decorative design. Then deals with the notion of experimentation, its styles and its tools.

Section 2: Applied aspect of the study

This section covers the results that the author concluded from the theoretical aspect of the study and how they affected the applied aspect.

Chapter 6

Results and Conclusion

The chapter demonstrates the results and recommendations reached by the author.

Abstract

This study emphasizes the importance of modernization and experimentation as a major concept in most of the contemporary artistic trends. Postmodernism - as a contemporary artistic trend- represents a movement that calls for continuity with the heritage based on philosophical theories like "returning to heritage", "plurality" and "coupling". So "postmodernism" calls for returning to civilizations history and utilizing their heritage of forms and motifs.

Since the art of each civilization has its own style and philosophy that may interact with other civilizations' arts, this study focuses on studying and analyzing the history of decorative motifs as an important cultural entity.

This study focuses on the history of decorative motifs of both the ancient Egyptian civilization and the Islamic civilization; analyzing their evolvement, artistic values and philosophical intents. The purpose of that is to find the similarities and differences in these two cultures and to establish a sort of matching and interaction among them. Based on the study, this can be established by originating decorative designs that combine a selection of the ornaments of both the ancient Egyptian and Islamic civilizations.

The outcome of this study shall contribute in enriching different artistic fields especially the field of decorative design.

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Higher Education
King Abdulaziz University
University Agency for Branches
College of Education for Home
Economics And Art Education
In Jeddah
Art Education Dep.
Deanship higher Studies
Girls Colleges Branch

The utilization of the Postmodernism concept to originate Decorative Designs that combine the ornaments of different civilizations' arts

A study presented to art education department as a requisite of getting art education master degree in design

Prepared by
Mona Mohammed Bakhash
A lecturer in art education

Supervised by
Dr. Iman Mohammed Al-Sokari
Assistant Professor in design
College of Education for Home
Economics And Art Education
In Jeddah- Art Education Dep.

1428 / 2007